

UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL
FACULTÉ DE DROIT

LE CINÉMATOGRAPHE
ET
LE DROIT D'AUTEUR

THÈSE

PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DE DROIT DE L'UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL
POUR L'OBTENTION DU GRADE DE
DOCTEUR EN DROIT

PAR

DENISE RAIGUEL

MONTREUX
IMPRIMERIE NOUVELLE CH. CORBAZ S. A.
1940

LE CINÉMATOGRAPHE
ET
LE DROIT D'AUTEUR

La Faculté de droit de l'Université de Neuchâtel sur le rapport de M. le professeur Tell Perrin autorise la publication de la thèse de Mlle Denise Raiguel, ayant pour titre « Le cinématographe et le droit d'auteur ».

La Faculté ne donne ni approbation ni improbation aux opinions émises, qui doivent être considérées comme personnelles à leur auteur.

Neuchâtel, le 28 février 1940.

Le Doyen de la Faculté de droit :

Max PETITPIERRE.

UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL
FACULTÉ DE DROIT

LE CINÉMATOGRAPHE
ET
LE DROIT D'AUTEUR

THÈSE

PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DE DROIT DE L'UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL
POUR L'OBTENTION DU GRADE DE
DOCTEUR EN DROIT

PAR

DENISE RAIGUEL

MONTREUX
IMPRIMERIE NOUVELLE CH. CORBAZ S. A.
1940



A ma mère

Qu'il nous soit permis d'exprimer ici notre très sincère reconnaissance à MM. Bénigne Mentha et Jaton, respectivement directeur et vice-directeur des Bureaux internationaux pour la protection de la propriété industrielle, littéraire et artistique, qui ont aimablement mis à notre disposition la bibliothèque de ces bureaux et ont ainsi grandement contribué à faciliter l'élaboration de ce travail.

Nos remerciements vont également à M. le professeur Tell Perrin pour les conseils qu'il nous a donnés.

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
<i>Introduction</i>	9
<i>Chapitre préliminaire. Questions générales</i>	12
1. Définition de l'œuvre cinématographique	12
2. Détermination des participants	15
3. Droit d'auteur originaire et droit d'auteur dérivé, droit moral et droit pécuniaire	15
A. Droit d'auteur originaire et droit d'auteur dérivé.	16
B. Droit moral et droit pécuniaire	16

PREMIERE PARTIE

<i>Chapitre I. Auteurs de l'œuvre cinématographique</i>	21
1. Exposé de quelques théories	22
2. Théorie de la société simple	25
3. Théorie du contrat de travail.	27
<i>Chapitre II. Droits et obligations de l'auteur de l'œuvre cinéma- tographique et sauvegarde de l'œuvre</i>	30
Section 1. Quels sont ces droits et obligations ?	30
1. Droits de l'auteur cinématographique	31
2. Obligations de l'auteur cinématographique	31
Section 2. Cas spéciaux	32
1. Obligation de filmage	32
2. Droit du producteur de faire des transformations	34
3. Droit de l'artiste-exécutant	35
4. Producteur et droits de tiers	38
Conclusion de la première partie	39

DEUXIEME PARTIE

<i>Chapitre III. L'œuvre cinématographique est une unité</i>	41
1. L'œuvre cinématographique est indivisible et une œuvre sui generis	41
2. Conséquences relativement à la perception du droit d'auteur et à la licence obligatoire	45
A. Perception du droit d'auteur	45
B. Licence obligatoire	47

	Pages
<i>Chapitre IV.</i> Cession indépendante des différents droits . . .	50
1. La cession d'un droit quelconque sur une œuvre implique-t-elle celle des autres droits ?	50
2. La cession du droit d'adaptation implique-t-elle toujours celle du droit d'exécution publique	53
3. L'autorisation de produire un film muet implique-t-elle celle de faire un film sonore ?	55

TROISIEME PARTIE

<i>Chapitre V.</i> Actualités cinématographiques et films documentaires	58
1. Actualités	59
2. Documentaires	64
<i>Chapitre VI.</i> Le titre de l'œuvre cinématographique.	66
1. Le titre est-il une création originale, c'est-à-dire est-il susceptible de protection pour lui-même ou fait-il un tout avec l'œuvre ?	66
2. Le titre est-il protégé par le droit d'auteur ou en tant que marque ?	68
3. Contrefaçon du titre	70
4. Dépôt du titre	71
5. Avis du T.F. et du Bureau international de Berne	72
<i>Chapitre VII.</i> La contrefaçon en matière cinématographique . .	74
<i>Chapitre VIII.</i> Durée de la protection de l'œuvre cinématographique	78
<i>Chapitre IX.</i> La nationalité de l'œuvre cinématographique. . .	82
1. L'œuvre détermine sa propre nationalité	82
2. La nationalité de l'auteur détermine celle de l'œuvre	83
3. Avis du Bureau international de Berne	84
Conclusion du chapitre IX.	85
<i>Conclusions générales</i>	86
<i>Bibliographie</i>	87

INTRODUCTION

Tout ce qui touche au cinématographe est d'actualité. Dans notre pays, la création récente de la Chambre suisse du cinéma, ouvre de nouveaux horizons.

Le cinématographe dont l'importance sociale grandit de jour en jour, peut être envisagé sous bien des aspects : artistique, économique, éducatif, etc. Nous nous sommes proposé, dans ce modeste ouvrage, de l'étudier au point de vue juridique et plus particulièrement, au point de vue du droit d'auteur. Bien des questions se posent à ce sujet, qui sont controversées, diversement résolues ou en suspens. Le cinématographe, création de 40 ans à peine, doit faire sa place dans le monde et dans les codes. Ce travail ne va pas sans difficultés et nous pouvons déjà signaler ici la tendance toute nouvelle de faire de l'œuvre cinématographique une œuvre d'art sui generis. On lui a, presque dès le début, reconnu le caractère de création intellectuelle, digne de protection, mais en l'apparentant à un genre déjà existant : littérature, pantomime, photographie, musique, etc.¹.

Chaque genre de films (dramatique, documentaire, actualité) soulève des problèmes particuliers ; chaque étape du développement du cinématographe : cinéma sonore, dessins animés, film en couleur, en relief, bientôt, film odorant, fait surgir de nouvelles questions. Il faut compter sur les moyens énormes qui sont à la disposition du cinématographe ; cet art, en effet, ne connaît pas d'impossibilités techniques, ni de limites de temps ou d'espace ; il est capable de reproduire la

¹ Un des premiers arrêts à notre connaissance — celui de l'affaire Edison jugée en 1903 à la Cour de Pensylvanie — assimilait même complètement le film à la photographie. (D.A. 1904, p. 34)

vie. Tout cela doit être analysé, discuté, cristallisé pour donner un résultat tant soit peu satisfaisant.

Il est à remarquer que l'œuvre cinématographique, étant appelée à voyager dans le vaste monde, pose avant tout des problèmes de droit international, et la Convention de Berne, révisée à Berlin en 1908, mentionne déjà les œuvres cinématographiques comme susceptibles de protection, alors que la plupart des lois nationales ne songeaient pas encore à les faire bénéficier de cet avantage. Il est intéressant, sur ce point, de signaler l'évolution de l'article 14 alinéa 2 de la Convention : Le texte de Berlin protégeait « comme œuvres littéraires ou artistiques, les productions cinématographiques lorsque, par les dispositifs de la mise en scène ou les combinaisons des incidents représentés, l'auteur aura donné à l'œuvre un caractère original ». A Rome, 20 ans plus tard, la Convention protège « comme œuvres littéraires ou artistiques, les productions cinématographiques, lorsque l'auteur aura donné à l'œuvre un caractère personnel et original ».

La Suisse n'est pas restée indifférente à l'industrie cinématographique. Elle s'est rendu compte que si ses moyens étaient limités, ils étaient cependant suffisants pour une production cinématographique égale, en qualité du moins, à celle des grands pays. C'est ainsi que des studios ont été construits à Münchenstein dans le canton de Bâle. Il est à souhaiter que cette entreprise se développe, que d'autres studios encore se créent, pour parer dans une certaine mesure à l'invasion des œuvres cinématographiques étrangères. La production de films dramatiques est une entreprise quelque peu hasardeuse, où la spéculation tient un grand rôle et qui demande un investissement de capitaux considérables, difficiles à réunir dans notre petit pays. C'est pourquoi il est peu probable que la production cinématographique de films dramatiques soit jamais d'une grande envergure en Suisse. Par contre, il est un domaine où nous pourrions parfaitement réussir, c'est celui des actualités et des films documentaires. Nous pourrions fort bien avoir à l'étranger des cinéastes qui nous renseigneraient par la bande de celluloid sur les événements mondiaux, comme nous avons les journalistes qui nous

renseignent par la voie des journaux. Quant aux « documentaires »¹, notre pays offre assez de ressources pour en créer d'intéressants non seulement pour notre population, mais encore pour celle des autres pays. Ce serait un bon moyen de nous faire connaître à certaines régions du globe qui, bien que civilisées, se font des Suisses et de leur pays, une idée parfois fort peu flatteuse !

On a beaucoup parlé, il y a quelques temps de la création de la Chambre suisse du cinématographe. Cet organe est en effet entré en activité en septembre 1938 et « doit s'occuper », pour employer les termes de son directeur, M. Masnata, « de prendre en mains notre politique nationale du cinématographe et de coordonner les nombreux problèmes qui se posent chez nous, dans ce domaine ». C'est ainsi qu'elle est chargée de contrôler l'importation des films étrangers, d'étudier les mesures propres à permettre le développement de l'industrie suisse du cinématographe et surtout de réaliser des progrès en ce qui concerne les actualités suisses. (v. « La Suisse » du 21 octobre 1938.)

Avant la Chambre du cinématographe, la Suisse possédait déjà des associations cinématographiques : l'Association cinématographique suisse dont le siège est à Zurich, l'Association suisse romande, avec siège à Lausanne, et l'Association des loueurs de films en Suisse, avec siège à Berne.

Cela dit, on comprend facilement pourquoi les questions qui touchent au cinématographe sont d'un intérêt immédiat. Non seulement, d'un point de vue général, le cinématographe est une invention toute récente, mais encore il commence à faire l'objet en Suisse d'études variées. Le mot « cinématographe » n'évoque plus seulement chez nous des milliers de paires d'yeux braqués sur un écran dans une salle obscure, mais encore la production cinématographique, son organisation, sa réglementation.

¹ Le mot « documentaire » étant de plus en plus employé dans le langage courant comme substantif, nous nous permettons d'en faire autant.

CHAPITRE PRÉLIMINAIRE

Questions générales

Une des questions les plus délicates et les plus controversées du cinématographe au point de vue juridique, est la détermination de l'auteur de l'œuvre cinématographique. Des juristes nombreux se sont efforcés d'éclaircir ce point... sans réussir à s'accorder et leurs solutions sont contradictoires et peu satisfaisantes. La jurisprudence et même des lois ont cherché à préciser qui pouvait être l'auteur d'un film, mais l'arbitraire les a conduits et là encore, les solutions ne nous contentent pas.

Nous allons à notre tour, essayer de résoudre le problème. Pour cela, il faut traiter quelques questions préliminaires, à savoir :

1. Définition de l'œuvre cinématographique.
2. Détermination des participants.
3. Droit d'auteur originaire et dérivé.
4. Droit pécuniaire et droit moral.

Définition de l'œuvre cinématographique

Avant de rechercher l'auteur d'une œuvre cinématographique, il importe de définir l'œuvre cinématographique elle-même.

Et d'abord, prenons garde de confondre film et œuvre cinématographique¹. Le film est une chose, une *res*, qui fera

¹ Cette différence étant établie, nous nous permettrons toutefois au cours de ce travail et pour nous simplifier la tâche, d'employer l'expression courante de « film » au lieu de celui d'œuvre cinématographique.

l'objet de transactions commerciales, à laquelle s'attacheront des droits économiques ; c'est la matérialisation de l'œuvre cinématographique, comme le livre est la matérialisation d'une œuvre littéraire.

Quant à l'œuvre cinématographique, les définitions ne manquent pas. Notons-en quelques-unes :

*Un article du Droit d'Auteur*¹ dit ce qui suit : « La cinématographie n'est ni la reproduction visuelle de la seule photographie figée, ni même la représentation parlée d'une œuvre dramatique, ni encore la représentation muette d'une pantomime ; c'est la vision d'images photographiques, saisies par des clichés multiples et réapparaissant, grâce à un mécanisme accéléré, sous un aspect animé ; c'est une représentation en photographie ».

Cette définition, qui date encore du simple film muet, est un premier essai, peut-être même inconscient, de faire de l'œuvre cinématographique une œuvre indépendante. Elle cherche cependant encore trop à rattacher la cinématographie au procédé uniquement technique de la photographie et ce qu'elle définit là, est plutôt le film que l'œuvre cinématographique au sens où nous l'entendons.

*Fagg*² : « Der Film ist eine künstlerische Gemeinschaftsschöpfung, dergestalt dass regelmässig eine Reihe von Personen mit bestimmt abgegrenzten Aufgabekreisen zusammenwirken, um das Gesamtkunstwerk zu schaffen. »

*U. de Sanctis*³ : « Un film sonoro e un'opera d'arte complessa, risultando di elementi creativi appartenenti alla materia letteraria, fotografica, musicale, coreografica. »

*Cahn-Speyer*⁴ : « Die Kinematographie ist die Benützung eines Schriftwerkes der Tonkunst zu einer bildlichen Darstellung. »

*Olgiati*⁵ : « In generale, l'opera cinematografica è una produzione del pensiero, manifestata attraverso i mezzi di espressione proprii alla cinematografia. »

¹ 1916, p. 64.

² P. 23.

³ P. 7.

⁴ Ufita 1929, p. 497.

⁵ P. 25.

Mayer¹ : « Le film (dans le sens d'œuvre cinématographique) est la fixation par la photographie d'une suite d'images réglée par l'idée centrale ; c'est une œuvre sui generis, à la fois littéraire et artistique. »

Goldbaum² : « Die kinematographische Wiedergabe ist die Darstellung eines Werkes durch Bild und Schrift auf einem Filmstreifen und dessen Produktion zum Zweck der Vergrößerung. Unter diese Definition lässt sich der Tonfilm bringen, mutatis mutandis. »

Et pour terminer notons la définition de

Ruszkowsky³ : « L'œuvre cinématographique est une succession de scènes artistiquement reproduites, se passant en des temps et lieux différents, présentées aux spectateurs sous un angle et dans un rythme immuable, imposés par l'auteur qui s'exprime par leurs moyens. »

Cette définition est certainement la meilleure de celles que nous avons rassemblées. C'est celle qui montre le mieux les différents éléments de l'œuvre cinématographique, éléments à la fois techniques et intellectuels, dont l'interpénétration est indispensable à la production d'une œuvre du « 7^{me} art ».

Nous remarquons que toutes ces définitions font ressortir le caractère abstrait de la création cinématographique en en faisant une œuvre d'ordre intellectuel, soumise au droit d'auteur.

L'œuvre cinématographique n'est donc pas une œuvre simple, c'est un complexe — un complexe de tous les autres arts. Pensons à un film quelconque et à son processus de production : il a fallu pour le « monter » des artistes de tous genres : auteurs littéraires, musiciens, acteurs, dessinateurs, architectes, peintres, etc. — C'est ce grand nombre de forces créatrices qui est justement la pierre d'achoppement de tous ceux qui ont cherché à identifier l'auteur d'une œuvre cinématographique : lequel ou lesquels de ces auteurs va ou vont être choisis comme auteur unique ou comme auteurs communs de l'œuvre cinématographique ?

¹ P. 41.

² P. 24.

³ P. 116.

Détermination des participants

Pour procéder avec clarté, suivons la production d'une œuvre cinématographique de son début à son achèvement.

Nous savons que l'œuvre cinématographique est une œuvre complexe ; il faut donc quelqu'un pour mettre en mouvement les différentes activités créatrices, pour les coordonner ensuite. Ce rôle est généralement attribué au « producteur ». A notre avis, le producteur étant presque toujours une personne morale, il ne peut assumer directement l'organisation de la production d'une œuvre cinématographique. Ce sera au *directeur artistique* (organe de la société, employé du producteur) qu'incombera la tâche de rassembler les apports intellectuels. En tout premier lieu, il lui faudra trouver un *scénariste*, qui composera de toutes pièces un scénario, c'est-à-dire, la trame de l'œuvre cinématographique, ou adaptera une œuvre littéraire existante. Puis il s'occupera de faire travailler tous ceux qui sont nécessaires à la réalisation de ce scénario : *musiciens* (compositeurs et exécutants), *architectes*, *peintres*, *sculpteurs*, *décorateurs*, *paroliers*, *découpeurs*, *costumiers*, *inventeurs de trucs*, *bruiteurs*, *script-girls*, etc., *opérateurs de prises de vues*, *acteurs*. C'est encore le directeur artistique qui s'occupera du moment et des lieux où l'on « tournera », c'est lui qui, d'une façon générale, surveillera la production et donnera des conseils de tous genres de façon que l'œuvre cinématographique soit produite dans les meilleures conditions possibles et soit assurée d'un maximum de succès. Son rôle est donc fort important et comporte des responsabilités aussi bien techniques qu'artistiques.

Droit d'auteur original et droit d'auteur dérivé

et

Droit moral et droit pécuniaire

Avant d'arriver à la question soulevée plus haut : lequel parmi ces nombreux participants est titulaire du droit d'auteur sur l'œuvre cinématographique, et dans quelle mesure le sera-t-il, mettons encore au point deux questions préliminai-

res qui ont leur importance. Nous voulons parler de la distinction entre droit d'auteur originaire et droit d'auteur dérivé, et de celle entre droit pécuniaire et droit moral.

A. *Droit d'auteur originaire et droit d'auteur dérivé.*

Un auteur a un droit originaire sur son œuvre lorsqu'il l'a composée lui-même, c'est-à-dire, lorsque, tout en puisant au fond commun des idées, il aura par un effort de sa propre imagination, créé quelque chose de nouveau. Il aura sur cette œuvre un droit absolu ; il pourra, suivant la catégorie dont elle fait partie, la publier, la faire représenter, l'exposer, la jouer, etc., en un mot, l'exploiter ; il pourra la garder pour lui, la détruire, ou encore la céder.

Par la cession, le bénéficiaire acquerra sur l'œuvre un *droit dérivé*. Il ne pourra disposer de l'œuvre que dans la mesure prévue par le contrat de cession ou par les circonstances ; il pourra par exemple, soit l'adapter, soit l'exploiter, soit la reproduire, etc.

B. Ceci nous amène tout naturellement à distinguer entre :
Droit moral et droit pécuniaire.

Ces deux droits sont réunis dans le cas du droit d'auteur originaire, puisque ce dernier est absolu. Ils sont toujours séparés lors d'un droit dérivé.

Le terme de *droit pécuniaire* s'explique par lui-même : c'est le droit qu'a un auteur de réaliser des bénéfices matériels sur ce que son esprit a produit. Pour Falco¹, il comprend : l'édition (traduction, reproduction, édition musico-mécanique, etc.) ; la diffusion (T.S.F., télévision) ; le droit de suite (pourcentage sur le produit de ventes publiques)².

¹ P. 11.

² En cinématographie, le droit pécuniaire correspond pour chaque participant à une rémunération de la part du producteur soit à forfait, soit par tantièmes et pour le producteur, au bénéfice réalisé sur les représentations de l'œuvre cinématographique.

Le droit moral, lui, est beaucoup plus complexe, moins précis, sans limites bien nettes. Falco¹ et Mayer² le divisent en *droit négatif* (respect de l'intégralité de l'œuvre par les tiers) et en *droit positif* (droit de repentir, permettant à l'auteur de modifier ou de supprimer son œuvre quand elle ne correspond plus à sa pensée).

Vaunois, dans un article du « Droit d'Auteur »³, remarque avec justesse que, lorsqu'on aborde ce sujet du droit moral dans un projet de loi, on se quitte sans s'être mis d'accord. On voit ce droit planer au-dessus de l'auteur ; il comble les lacunes, complète les textes ; on en parle comme du droit non écrit lequel est sans limites définies. L'auteur, de par son droit moral, peut faire à son œuvre toutes les retouches et transformations qui lui conviennent.

Tiranty⁴, dans son ouvrage « La cinematografia e la legge » parle du droit moral qui, pour lui, comprend : le droit de publier ou de ne pas publier l'œuvre, de la publier avec ou sans nom ou sous pseudonyme, le droit à l'intangibilité de l'œuvre, le droit d'exercer les actions juridiques y relatives.

On a beaucoup écrit au sujet du droit moral, mais personne n'a pu en donner une définition générale et satisfaisante⁵ ; cela provient de la subjectivité de la personne humaine. En effet, le droit moral est un droit personnel par excellence (*Persönlichkeitsrecht*) ; or, la notion d'atteinte à la personnalité a toujours un contenu subjectif, que seul l'intéressé est en mesure d'apprécier. Il n'est, par conséquent, pas possible de définir le droit moral en des termes qui satisfassent chacun.

¹ P. 12.

² P. 22.

³ D.A. 1933, p. 102.

⁴ P. 93.

⁵ Nous reproduisons cependant celle de Michaëlidès Nouaros, la meilleure et la plus complète que nous ayons trouvée : « Le droit moral est le droit pour l'auteur de présenter ou non sa création au public, sous une forme de son choix, de disposer de cette forme souverainement et d'exiger de tout le monde le respect de sa personnalité en tant qu'elle est liée à sa qualité d'auteur ». (p. 68.)

On s'est étonné que, d'une façon générale, le droit moral ne soit pas prévu dans les lois sur le droit d'auteur¹. La loi suisse, en particulier, n'y fait pas allusion, parce qu'elle le confond avec le droit pécuniaire (article 9). Le droit moral ou personnel est, en effet, réglé par les principes généraux du droit ; chez nous, ce sont les articles 27 et 28 du Code civil qui s'y rapportent :

Art. 27. — Nul ne peut, même partiellement, renoncer à la jouissance ou à l'exercice des droits civils.

Nul ne peut aliéner sa liberté, ni s'en interdire l'usage dans une mesure contraire aux lois ou aux mœurs.

Art. 28. — Celui qui subit une atteinte illicite dans ses intérêts personnels peut demander au juge de la faire cesser.

Une action en dommages-intérêts ou en paiement d'une somme d'argent à titre de réparation morale ne peut être intentée que dans les cas prévus par la loi.

On remarquera ici la distinction implicite entre le droit moral, laissé à la libre appréciation du juge et le droit pécuniaire prévu par la loi dans certains cas. Le Tribunal fédéral estime que l'article 43, chapitre premier de la loi fédérale sur le droit d'auteur est un excellent complément aux articles cités du Code civil suisse. Cette disposition prévoit des sanctions civiles et pénales pour les atteintes portées contre la personnalité². Dans ce même arrêt, le Tribunal fédéral justifie le droit moral : l'auteur mettant dans son ouvrage quelque chose de lui-même, a le droit d'être particulièrement sensible à toute méconnaissance du lien qui l'unit à son œuvre du fait même qu'il l'a créée.

La question de la *cession du droit moral* est très délicate. Le droit moral peut-il être cédé ? Si oui, dans quelle mesure ? Tiranty³ expose que le droit moral reste à l'auteur même

¹ Seule la loi japonaise de 1899 le prévoit expressément en infligeant une amende à celui qui dénature une œuvre littéraire ou artistique tombée dans le domaine public.

² A.T.F. 58. 2. 299.

³ P. 94.

après cession du droit économique et même quand l'œuvre est tombée dans le domaine public. Fagg¹ est tout aussi absolu et préconise l'inaliénabilité du droit moral. Cette solution se heurte aux nécessités pratiques. Si l'on admet — et ce principe ne peut être contesté — que le droit moral est illimité dans sa durée, il faut bien quelqu'un pour le défendre après la mort de l'auteur ou, dans certains cas, après la cession. Ici la distinction de Falco et de Mayer entre droit positif et droit négatif se révèle utile. Ce qui passe aux héritiers de l'auteur ou à ses ayants-cause, c'est la partie négative du droit moral, c'est-à-dire la possibilité et même l'obligation de défendre le bien intellectuel du de cujus. Quant au droit positif, à la capacité de transformer l'œuvre, de la publier, etc., les héritiers ou les ayants-cause ne l'acquièrent pas².

Si les lois sont muettes ou très réservées sur la question du droit moral, la Convention internationale de Berne, révisée à Rome en 1928, n'a pas hésité, par contre, à traiter ce sujet en son article 6 bis, alinéa 1 : « Indépendamment des droits patrimoniaux d'auteur, et même après la cession des dits droits, l'auteur conserve le droit de revendiquer la paternité de l'œuvre ainsi que le droit de s'opposer à toute déformation, mutilation ou autre modification de la dite œuvre, qui serait préjudiciable à son honneur ou à sa réputation ».

On remarquera que les notions de droit d'auteur original et dérivé, et de droit moral et pécuniaire se couvrent et s'interpénètrent souvent. Mais il est bon de les étudier en détail pour les distinguer et pouvoir résoudre ainsi tout conflit ayant trait au droit d'auteur. Nous verrons par la suite combien ces questions sont importantes en droit cinématographique et combien il est difficile de fixer une limite entre les droits pécuniaires et surtout moraux des participants à l'œuvre cinématographique et ceux du producteur.

¹ P. 30 s.

² Vaunois pense que l'auteur peut aliéner ce droit et le céder à un tiers même contre rémunération. (D.A. 1933, p. 101.)

PREMIÈRE PARTIE

CHAPITRE PREMIER

Auteurs de l'œuvre cinématographique

Revenons maintenant à notre question de base : la détermination de l'auteur de l'œuvre cinématographique.

Il est indéniable que chacun des participants (nous en avons fait l'énumération plus haut)¹ a, sur ce qu'il produit, un droit d'auteur, à moins qu'il n'exerce une activité purement technique ou mécanique comme celle de l'électricien chargé de tourner les interrupteurs, ou de la script-girl qui veille à ce que tel acteur porte bien la même cravate que la veille pour tourner la suite de la scène.

On peut se demander si le droit d'auteur de chaque participant s'étend à l'œuvre tout entière. Cette conception serait exagérée, car elle donnerait à l'un des participants des droits d'auteurs sur ce qu'il n'a pas créé lui-même, ce qui serait en contradiction avec les principes généraux du droit d'auteur.

Cependant, au sens de notre loi fédérale, son apport sera uni à l'apport des autres collaborateurs, de telle sorte « qu'il ne pourra en être disjoint », et que l'ensemble des apports formera une « œuvre commune », avec « un droit d'auteur commun ». Cette indivisibilité est une caractéristique de l'œuvre cinématographique.

Deux théories s'offrent pour déterminer l'auteur de l'œuvre cinématographique : celle de la société simple et celle de la cession du droit d'auteur (par une clause du contrat de travail, par exemple). Nous commencerons par passer en revue l'opinion de quelques auteurs.

¹ *Supra* p. 15.

Exposé de quelques théories

En étudiant les nombreux avis qui ont été donnés par la jurisprudence, les législations et surtout la doctrine de divers pays, on peut dégager deux systèmes au sujet du ou des auteurs cinématographiques : l'un est celui de l'énumération (Kategorienmethodik), l'autre part du principe général que l'on est auteur de ce que l'on crée, et laisse aux parties contractantes ou aux tribunaux le soin de déterminer dans chaque cas, l'auteur du film. (Fallmethodik.)

Chez les partisans de l'énumération, on remarque de grandes divergences.

Le groupe français¹, au troisième Congrès de l'Association littéraire et artistique internationale, tenu à Budapest en juin 1930, considère comme auteurs du film : l'auteur initial, le scénariste, le découpeur, le metteur en scène, le dialoguiste, le compositeur original². Falco³ ne parle pas du découpeur, ni du dialoguiste, de même que de Sanctis⁴, mais celui-ci ajoute un *auteur du sujet* qui serait une autre personne que l'auteur original. Ghiron⁵ admet que tous les créateurs intellectuels du film, y compris les récitateurs et les photographes, sont des coauteurs de la bande cinématographiques. Ce système a l'inconvénient de conduire à la pulvérisation du droit d'auteur, ce qui complique singulièrement la détermination de la nationalité et de la durée de protection de l'œuvre.

La loi italienne attribue le droit d'auteur par tiers à l'auteur du scénario, à celui de la musique et à celui du film ; mais l'éternelle question se repose : qui est auteur du film (œuvre cinématographique) ? La loi de l'Uruguay est plus claire, en ce sens qu'au lieu de l'auteur du film, elle parle

¹ D.A. 1930, p. 78.

² Marotte n'admet pas que le producteur puisse être auteur ; pour lui sont auteurs : le scénariste, le metteur en scène, les vedettes cinématographiques et l'opérateur de prises de vues (p. 75).

³ P. 75.

⁴ P. 11.

⁵ D. A. 1930, p. 84.

du producteur. Serait-ce peut-être ce qu'entend la loi italienne ?

Rœber¹ donne un bon résumé de la doctrine allemande en la matière, résumé que nous nous permettons de traduire :

1. Le scénariste n'est pas coauteur d'après Friedemann et Goldbaum, tandis que d'après Elster et Marwitz-Möhring, il peut être soit coauteur, soit seul auteur du film.
2. Les participants à l'œuvre cinématographique n'obtiennent pas de droit d'auteur sur le film d'après Goldbaum, tandis que Friedemann et Fagg leur attribuent un droit d'auteur.
3. Enfin, Friedemann, Fagg, Marwitz-Möhring estiment que l'entrepreneur n'a pas de droit d'auteur sur le film, et Goldbaum lui reconnaît un droit d'auteur originaire, qui naît en sa personne.

Le procédé d'énumération n'est cependant pas le plus courant, et semble n'être qu'une survivance de la tendance latine à présenter les choses de cette façon. Aujourd'hui, on cherche plutôt à déterminer un seul auteur du film, et quand la détermination n'est pas laissée aux tribunaux, on tend à faire du producteur le seul auteur.

Il arrive malheureusement trop souvent qu'on confonde producteur et directeur artistique. Si le producteur est une personne physique, il peut en effet être directeur artistique ; dans ce cas aucune difficulté ne se présente et il acquiert un droit d'auteur originaire. Par contre, s'il est une personne morale, son rôle se borne à fournir les subsides nécessaires à la production cinématographique ; c'est le ou les directeurs artistiques(organes de la société) qui s'occupent de la réalisation de l'œuvre en coordonnant les différents apports (financiers, travail, etc.). En éliminant cette confusion fréquente, on remarque une tendance presque générale à faire du producteur (confondu avec le directeur artistique) l'auteur de l'œuvre cinématographique. Cependant, ce sera à des titres différents que ce producteur sera auteur : il sera, suivant les avis, soit auteur originaire, soit auteur dérivé.

¹ P. 30 s.

Goldbaum¹, qui attribue au producteur un droit originaire, se base sur le rôle économique et d'organisation du producteur ; il ne trouve, en effet, personne d'autre qui soit susceptible d'avoir un droit général d'auteur à transmettre au producteur ; ce qui lui est cédé, c'est une multitude de droits et en lui naît spontanément un droit général. Goldbaum confond certainement producteur et directeur artistique, sinon il n'aurait pas tant de peine à résoudre la question qu'il se pose.

Ruzskowsky, lui, admet que la personne morale du producteur est une capacité abstraite, celle des personnes physiques qui travaillent pour elle. Il rejette le droit d'auteur dérivé, soit légalement, soit contractuellement. Il fait du producteur un auteur originaire non pour des raisons économiques ou artistiques, mais parce que l'œuvre cinématographique est nouvelle.

Le « Droit d'Auteur »² admet en théorie le droit d'auteur dérivé du producteur, mais, pour des raisons pratiques, recommande de « conférer à l'entrepreneur un droit originaire, afin que la durée de la protection et le pays d'origine du film soient déterminés en fonction de sa personne »³.

Andritzky⁴ reconnaît un droit originaire au producteur en vertu du contrat de travail.

Relevons encore que les lois hongroises et portugaises font du producteur l'auteur de l'œuvre cinématographique.

Ce droit originaire du producteur cinématographique, basé comme on le voit, sur des postulats bien différents, est cependant une opinion rarement exprimée. On rencontre beaucoup plus fréquemment des auteurs qui attribuent au producteur un droit dérivé. C'est l'opinion de Fagg⁵,

¹ P. 47.

² D. A. 1927, p. 141.

³ Propositions arrêtées en vue de la Conférence de Rome. La tendance subsiste en 1935 puisque des propositions ont été faites en vue de la Conférence de Bruxelles pour attribuer les droits d'auteur non plus à l'« auteur de l'œuvre cinématographique », mais au « producteur » (1935, p. 53 s.).

⁴ P. 23.

⁵ P. 30 s.

Devillez¹, Schumann², Tiranty³, Sprenkmann⁴, Erlanger⁵, de Sanctis⁶, Holzherr⁷, Colombo⁸, Olgiati⁹, de plusieurs congrès de producteurs de films, du contrat-type entre la Chambre syndicale de la Cinématographie française et la Société des auteurs et compositeurs dramatiques et la Société des gens de lettres.

La théorie qui fait du producteur un auteur dérivé s'accorde avec celle qui fait des collaborateurs des auteurs originaires. Ce rapport n'a toutefois pas toujours été relevé.

D'autres juristes, enfin, ne se bornant pas à des appréciations a priori, distinguent entre droit pécuniaire et droit moral. Pour eux — et à notre avis, c'est la seule solution satisfaisante¹⁰ — les différents collaborateurs cèdent par contrat au directeur artistique qui les engage leur seul droit pécuniaire et se réservent leur droit moral. Telle est l'opinion généralement répandue en Amérique, telle est encore celle exprimée par le « Droit d'Auteur »¹¹, par Sprenkmann¹², Rœber¹³, etc.

Passons aux deux théories que nous avons citées plus haut : celle du contrat de société simple et celle du contrat de travail.

Théorie de la société simple

Pour produire un film, il faut un certain nombre de personnes dont les apports seront de nature différente : apport en travail d'organisation par le directeur artistique, apport essentiellement de création par les collaborateurs, apport en espèces par le producteur. Ces différentes personnes mettent leurs efforts en commun pour poursuivre un même but qui est la production d'un film. Nous voyons que les conditions de la société simple sont réalisées. En ce qui concerne le droit d'auteur, les associés garderont chacun le leur, et, s'ils

¹ P. 127.

² P. 65 s.

³ P. 84.

⁴ P. 31 s.

⁵ P. 15 s.

⁶ P. 11 s.

⁷ P. 88.

⁸ P. 81.

⁹ P. 33.

¹⁰ Voir infra p. 28.

¹¹ D. A. 1935, p. 53 s.

¹² P. 96 s.

¹³ P. 39 s.

nomment un mandataire général (C. O. 535), ce dernier n'aura qu'un rôle administratif et économique et n'aura rien à voir avec les questions de propriété intellectuelle.

Les articles 7 de la loi fédérale et 530 du Code des Obligations s'accordent parfaitement : Les auteurs ont sur leurs apports un droit d'auteur commun (1. f. 7). Les auteurs, membres de la société, forment en quelque sorte une petite société simple à l'intérieur de la société productrice de cinématographie et l'apport de cette petite société simple consiste en ce droit d'auteur commun dont nous venons de parler.

La seule de ces deux sociétés qui nous intéresse est évidemment la Société des auteurs. Examinons maintenant si son apport, le droit d'auteur commun, est un droit originaire ou dérivé. La société n'existe qu'en fonction de l'existence et de la situation juridique de ses membres (Code des Obligations 545), aussi le droit d'auteur des associés est-il de nature identique au droit de la société, c'est-à-dire qu'il reste droit d'auteur originaire, à la fois moral et pécuniaire.

En nous basant sur cette théorie, nous faisons du producteur un membre de la société de production du film, mais nous l'excluons du groupe des auteurs. Son rôle étant financier et administratif, c'est lui qui sera le mandataire tout naturel de la société pour en défendre les intérêts à la fois économiques et intellectuels.

Cette construction est — nous devons le reconnaître — éminemment théorique. On ne verra jamais un producteur, des prêteurs de fonds et des collaborateurs former un contrat de société simple pour produire une œuvre cinématographique.

Le producteur est presque toujours une grosse société commerciale qui ne s'occupe que d'engager le personnel nécessaire et de réunir les fonds indispensables à la production cinématographique. Parmi ce personnel, se trouve le directeur artistique qui est un intermédiaire entre le producteur-société et les différents collaborateurs artistiques. Sa tâche est grande, ses responsabilités étendues, mais au point de vue juridique, il a la même situation, à l'égard de la société productrice, que le dernier des figurants : c'est un employé.

Théorie du contrat de travail¹

Ce terme d'employé nous amène tout naturellement au contrat de travail des articles 319 et suivants du Code des Obligations. Ce sont en effet les règles de ce contrat qui régiront les rapports entre producteur et collaborateurs. Le travail des employés consistera, pour la grande majorité d'entre eux, en un apport sous forme de création artistique, c'est-à-dire qu'il sera une création intellectuelle, objet d'un droit d'auteur.

Il pourrait sembler à première vue qu'un travail de l'esprit ne saurait faire l'objet d'un contrat de travail, mais plutôt d'un mandat ou d'un contrat d'entreprise. L'article 361 du Code des Obligations dit cependant ce qui suit : « Les dispositions du présent titre (contrat de travail) s'appliquent également aux contrats portant sur des travaux qui supposent une culture scientifique ou artistique spéciale et qui s'exécutent contre paiement d'honoraires, quand ces conventions présentent par ailleurs les éléments constitutifs du contrat de travail ». N'est-ce pas exactement le cas des collaborateurs du film ? Pensons, par exemple, au scénariste, aux peintres, aux musiciens, aux architectes, aux acteurs ; ces différentes personnes doivent fournir des prestations d'ordre littéraire, artistique, musical, dramatique, contre le paiement d'honoraires.

La question qui se pose ici est de savoir dans quelle mesure le droit de l'employé passe à l'employeur, c'est-à-dire au producteur.

L'article 343 trouve ici son application analogique : « Les inventions faites par l'employé appartiennent à l'employeur lorsque la nature des services promis par l'employé lui impose une activité inventive ou, s'il n'en est pas ainsi, lorsque l'employeur se les est expressément réservés ».

La distinction entre droit moral et droit pécuniaire se révèle utile pour la solution du problème que nous étudions.

¹ Cf. Dienstag-Elster qui préconisent la théorie du droit d'auteur dérivé du producteur, basée sur le contrat de travail (p. 109).

Ce que l'employé-auteur transmet au producteur, c'est la partie pécuniaire de son droit d'auteur et la partie positive du droit moral (droit de publication, etc.). Quant à la partie négative du droit moral, elle reste acquise à l'employé qui pourra s'opposer à toute altération du produit de son imagination de la part du producteur, comme aussi de la part de tiers. Dans ce second cas, cependant, l'employé pourra être représenté par le producteur, mais celui-ci sera lié par la volonté et les décisions de celui-là¹. Le Tribunal fédéral² paraît avoir raisonné d'une manière analogue, en reconnaissant que le dessinateur d'une firme commerciale conserve toujours un « Individual-Idealrecht ». Sur la base de l'article 343 — qui ne distingue pas entre droit moral et droit pécuniaire — et de ce que nous venons d'exposer, nous pouvons donc admettre que l'employeur a, sur la découverte de l'employé, un droit pécuniaire dérivé qui lui permettra d'exploiter cette découverte (ou plus exactement dans le cas qui nous occupe, cet apport artistique) et que l'employé garde un droit moral négatif lui donnant la possibilité de s'opposer, de la part du producteur, à tout changement qui pourrait lui être préjudiciable ; cette réserve est tout spécialement indiquée pour une œuvre cinématographique puisque le nom de l'employé (acteur, architecte, décorateur, etc.) est indiqué lors de la présentation et dans la réclame.

En remplaçant le terme d'employeur par celui de producteur, et le terme d'employé par celui de collaborateur ou participant (à la production cinématographique) dans l'article 343, nous avons la construction juridique exacte de la production cinématographique.

Mais une nouvelle question se pose : le producteur est une personne juridique dans la grande majorité des cas ; or, l'article 8 de notre loi fédérale n'accorde le droit d'auteur qu'aux personnes physiques. Deux arguments peuvent s'opposer à cet article :

¹ Cette partie négative du droit moral peut bien être limitée mais par d'autres règles, par exemple l'employé ne pourra reproduire son œuvre pour ne pas faire concurrence à l'employeur.

² A.T.F. 57. I. 72.

1. Il est certain que l'article 8 n'envisage pas le droit originaire de l'auteur. Il est bien évident, en effet, que seule une personne physique peut créer une œuvre d'art et obtenir ainsi un droit originaire ; une personne morale ne peut créer que par l'intermédiaire des individus qui la composent, elle obtient de cette façon un droit dérivé. Et, comme nous l'avons expliqué plus haut, elle possédera le droit pécuniaire, et une partie du droit moral à titre dérivé.
2. Il existe une loi fédérale sur le dressement des nouvelles cartes du pays, du 21 juin 1935, que l'on peut appliquer par analogie à notre cas. D'après cette loi (art. 2) « les droits que confèrent l'établissement et la mise à jour de nouvelles cartes nationales passent à la Confédération ». Si l'on accorde à la Confédération, personne juridique de droit public, un droit semblable à celui de l'employeur, pourquoi ne pourrait-on pas accorder ce droit aux personnes de droit privé ?

Il n'est pas inutile de dire, à titre de renseignement, qu'en Finlande, l'Etat ou les autres personnes de droit public jouissent du droit d'auteur sur les œuvres qu'ils ont fait rédiger.

Il est donc possible à une personne morale de devenir auteur, et il est curieux que la loi suisse n'ait pas prévu ce cas.

Nous avons ainsi établi que le *producteur, personne morale, est auteur, mais dérivé, de l'œuvre cinématographique*¹.

¹ Un cas d'espèce qui s'est posé au sujet du droit moral du metteur en scène (Seine 1936) nous oblige à faire une réserve. Lors de la production de son film « Un grand amour de Beethoven » le metteur en scène, Abel Gance, s'était réservé par contrat avec les producteurs le droit d'être à la fois directeur artistique, monteur et auteur de l'œuvre cinématographique (Inter-Auteurs 1936, Déc., p. 374). De même nous pensons (sans toutefois pouvoir l'affirmer) que l'auteur du film « Blanche-Neige et les 7 Nains » est Walt Disney et que la firme productrice doit être considérée, par rapport à lui, comme un éditeur.

Il est donc possible de déroger au principe général que le producteur est auteur, soit contractuellement, soit à cause de la nature du film (dessins animés).

CHAPITRE II

Droits et obligations de l'auteur de l'œuvre cinématographique et sauvegarde de l'œuvre

Section I. Quels sont-ils ?

Sur la base des articles 12, 13 et 14 de la loi fédérale, nous pourrions répondre :

1. Les droits de l'auteur cinématographique sont :

1. Le droit de reproduire l'œuvre ;
2. Le droit de la mettre en vente ou en circulation ;
3. Le droit de l'exécuter publiquement (cf. arrêt du Caire)¹ ;
4. Le droit de la livrer à la publicité ;
5. Le droit de la modifier, en traduisant, par exemple, en l'adaptant à un autre genre artistique (en faisant, par exemple, du film un drame, un roman, en reproduisant les dessins animés dans des albums pour enfants, ou même, comme on l'a vu pour le film de « Blanche-Neige et les 7 Nains », sur des écharpes ou des pyjamas élégants) ;
6. Le droit d'employer la partie musicale du film pour la fabrication de disques, ou de la transmettre par radio, ou encore de transmettre l'œuvre entière par télévision.

La Cour de Buenos-Ayres a jugé, le 26 août 1918², que le droit d'un auteur de film comporte la faculté de disposer du film, de le publier, de l'exécuter, de l'exposer en public, de l'aliéner, de le traduire, d'en autoriser la traduction, et de le reproduire sous une forme quelconque.

2. Les obligations de l'auteur cinématographique.

Nous avons vu que le producteur est un auteur dérivé, et qu'un tel auteur n'a pas de droits absolus sur son œuvre. Donc les droits que nous venons d'énumérer, le producteur ne

¹ V. infra p. 55.

² D. A. 1919, p. 63.

peut les exercer que dans la mesure où ils ne nuisent pas aux différents collaborateurs¹. Il n'a pas le droit de détruire l'œuvre, ou d'omettre de citer les collaborateurs sur la réclame ou lors de la présentation du film² ; car de tels actes porteraient préjudice aux participants. Il ne peut non plus, si l'œuvre cinématographique est tirée d'un drame ou d'un roman préexistant, créer un nouveau drame ou un nouveau roman d'après le film sans l'autorisation de l'auteur originaire. De même, il ne peut, sans l'autorisation du collaborateur intéressé, faire un enregistrement par disques de telle partie du film, ou une version nouvelle ou étrangère sans l'assentiment de l'auteur originaire (Holzherr)³ (à moins qu'il n'ait obtenu ce que les Allemands appellent le « Weltverfilmungsrecht »)⁴. Le droit du producteur est donc limité, relatif ; c'est une preuve qu'il n'est pas un droit originaire.

Un cas pratique vient à l'appui de cette thèse. Les journaux ont relaté que le soprano et le ténor du film « Blanche-Neige et les 7 Nains » intentaient un procès à Walt Disney, l'accusant d'avoir, sans leur autorisation, reproduit par disques leurs contributions à l'œuvre cinématographique.

Le producteur n'est pas seul à pouvoir porter atteinte au droit d'auteur des participants ; des critiques d'art pourront se rendre coupables d'un tel acte en malmenant tel ou tel artiste, les directeurs de salles de cinématographe, en faisant des coupures inopportunes au film ou en employant des appareils défectueux pour la représentation. Le producteur a alors l'obligation de défendre les coauteurs en faisant valoir leurs droits, en faisant rétablir l'état de choses antérieur, éventuellement en demandant une réparation morale ou même matérielle. Les participants atteints, s'ils ne peuvent demander la suppression totale de l'œuvre, peuvent du moins, exiger que leurs noms ne soient pas publiés. Leur réputation est ainsi en grande partie sauvegardée.

¹ Seuls les droits de reproduction et de publication de l'œuvre cinématographique sont acquis au producteur d'une façon absolue.

² Cour de Paris 25. X. 23. — Seine 20. II. 22.

³ P. 83 s.

⁴ Landesgericht 10/133.

Une dernière question se pose : le producteur peut-il céder le droit d'adaptation qu'il a acquis de l'auteur originaire ? Nous pensons que le contrat de filmage est conclu intuitu personae, et que le producteur doit obtenir de l'auteur l'autorisation de transmettre son droit.

Section II. Cas spéciaux

1. Obligation de filmage

Une question qui présente un certain intérêt et qui n'est prévue dans aucune loi est celle de savoir si un auteur peut obliger un producteur à produire le film pour lequel il lui a cédé son œuvre originale et le droit d'adaptation.

Andritzky¹, Fagg² ne sont pas les seuls à penser que l'obligation existe. Ils estiment que le producteur s'engage, même tacitement, envers l'auteur, à employer le droit qui lui est cédé, car le but de l'auteur est de faire connaître son œuvre et de la voir réalisée sous une forme nouvelle.

D'autres auteurs, en particulier Ruszkowsky³, Boehmer et Reitz⁴, Dienstag et Elster⁵ pensent au contraire que le producteur n'est pas tenu au filmage, car il ne connaît pas d'avance tous les risques de la production.

On a essayé d'objecter à l'obligation de filmage que l'auteur tient plus à ses honoraires qu'à sa renommée et que, s'il a reçu du producteur le prix convenu, il n'a pas à exiger la production du film. Ici intervient la question du droit moral que nous étudions dans un autre chapitre et qui s'oppose à une telle solution : on imagine difficilement, en effet, un auteur qui ne tiendrait absolument pas à sa renommée.

¹ P. 30.

² P. 47.

³ P. 303.

⁴ Ufita 1937, p. 167.

⁵ Ces derniers pensent avec raison — et cela semble aller de soi — que le film une fois produit doit être présenté publiquement (p. 130 s.).

Quant à l'argument que le producteur ne peut prévoir à l'avance toutes les difficultés qui s'attacheront à la production d'un certain film, et qu'il n'est pas tenu à cette production lorsqu'elle lui causerait de graves dommages, il nous paraît déjà plus valable et nous l'admettons ; nous conseillons cependant au producteur de mettre l'auteur au courant de cette éventualité.

A notre avis, pour résoudre cette question de l'obligation de filmage, il faut distinguer entre le cas où le producteur a demandé à l'auteur de tourner son œuvre, et celui où l'auteur est engagé par le producteur pour faire un scénario. Dans le premier cas, il semble que le producteur soit obligé de produire un film ; peut-être l'auteur fera-t-il bien d'exiger de lui un contrat écrit de filmage. Dans le second cas, le producteur n'est absolument pas lié, à moins de convention spéciale.

Si le producteur s'est engagé à filmer l'œuvre de l'auteur, celui-ci doit pouvoir se retirer du contrat lorsque l'autre partie ne s'exécute pas dans le délai prévu ou lorsque le film n'a pas été produit dans un laps de temps normal. Le Reichsgericht¹ estime que si le film n'est pas monté dans un certain délai, l'auteur a le droit de réclamer son œuvre au producteur avec, éventuellement, des dommages-intérêts (Heimfallrecht). Il en serait de même si le producteur employait le manuscrit d'une manière illicite ou contraire aux mœurs. En somme, il y a cession du droit de filmage sous condition résolutoire.

Les auteurs qui défendent l'obligation de filmage pensent qu'elle constitue une sauvegarde contre la thésaurisation des manuscrits (Manuskripthamsterei). Cette thésaurisation peut être faite soit dans le but tout à fait licite d'avoir un sujet à filmer sous la main au moment où le besoin s'en fait sentir, soit d'accumuler des scénarios éventuels au détriment d'autres maisons productrices. Des auteurs bien informés soutiennent que, dans la pratique, une telle thésaurisation n'a pas lieu, ou en tout cas pas d'une manière illicite.

¹ Ufita 1928, p. 538 s.

2. Droit du producteur de faire des transformations à l'œuvre originale

On peut se demander jusqu'à quel point l'auteur initial doit souffrir les transformations que le producteur peut ou doit faire au cours de la production.

La Conférence internationale des sociétés d'auteurs et compositeurs a émis, en 1935¹, un avis très juste au sujet de ce droit de transformation : « L'œuvre de l'esprit n'est pas une marchandise dont la vente fait perdre entièrement la disponibilité. C'est une émanation de la personnalité de l'auteur, et c'est à celui-ci que doit être reconnu le droit de suivre le développement de son œuvre ». Mayer², de même, admet que l'auteur adapté possède un droit de contrôle sur le scénario et le découpage.

Le Tribunal de la Seine a été moins large lorsqu'il a jugé Bernstein³. Bernstein a été débouté d'une demande contre la maison productrice Pathé-Nathan, à laquelle il avait cédé son drame « Mélo ». L'auteur refusait en vertu de son droit moral d'admettre l'œuvre remaniée en dehors de lui.

D'après la Convention de Berne révisée à Rome, article 6 bis, l'auteur adapté ne peut s'opposer à une modification qu'au cas où celle-ci serait « préjudiciable à son honneur ou à sa réputation ». Il ne peut donc pas s'opposer à toute transformation, car il ne doit pas brider les possibilités du producteur.

A cette question très controversée du droit de transformation, un article du « Droit d'Auteur » (« L'auteur de l'œuvre cinématographique », 1935, page 53) propose une solution qui concilierait les droits du producteur et ceux de l'auteur adapté : ce serait la convocation de l'auteur originaire à une représentation préalable du film, afin qu'il puisse faire ses objections et requérir éventuellement des transformations ou des coupures.

¹ D. A. 1935, p. 80.

² P. 124.

³ D. A. 1933, p. 102.

Le contrat-type établi par la société des auteurs et compositeurs dramatiques et la Chambre syndicale française de la cinématographie (contrat auquel la Suisse romande est soumise en tant que pays statutaire) prévoit que, avant le premier versement des droits d'auteur à l'auteur originaire, celui-ci a le droit d'exprimer son approbation ou ses critiques au sujet du scénario et du texte parlé. Cette solution nous paraît fort recommandable, car elle constitue une sauvegarde des droits des deux parties.

Le droit de l'artiste-exécutant

Un point secondaire, mais qui mérite toutefois de retenir notre attention, est celui du droit de l'artiste-exécutant. Cet artiste-exécutant occupe une place primordiale dans le film, il a plus d'importance que le metteur en scène, le producteur, etc., souvent même que le sujet. Un seul nom célèbre est capable d'attirer la foule. Accordons quelques réflexions à ce personnage important. Tout d'abord, l'artiste-exécutant — parlons pour simplifier d'acteur ou d'interprète — a-t-il un droit d'auteur ? La question est controversée ; cependant ceux qui penchent pour la négative sont les plus nombreux. Ainsi Ruszkowsky¹ nie que l'auteur puisse avoir un droit quelconque sur son interprétation, car, dit-il, l'artiste-exécutant, humble ou célèbre, n'est qu'un objet entre les mains du metteur en scène. MM. Plaisant et Pichot, dans un ouvrage sur la Conférence de Rome², disent ce qui suit au sujet de l'article 2 de la Convention et du droit des interprètes : « On a voulu voir chez eux des créateurs, mais ils restent des interprètes et la protection en leur faveur méritait d'être repoussée ». Sprenkmann³ est du même avis : « Der ausübende Künstler schafft kein neues Werk, sondern ein bereits vorhandenes Geisteserzeugnis nach ».

Ces différents juristes semblent donc exclure toute activité créatrice du rôle de l'acteur, ce qui, à notre avis, est

¹ P. 138 et 310 s.

² P. 41.

³ P. 24.

inexact. Une autre théorie, que nous rejetons également parce qu'elle donne libre cours à l'arbitraire, est celle de Tiranty¹ qui distingue entre l'acteur principal qui « crée » son rôle et l'acteur secondaire ou figurant qui a un rôle purement mécanique. Est-il exact qu'un figurant n'ait qu'un rôle purement mécanique ? Où est la limite entre acteur principal et figurant ? Ce sont des questions dont la discussion ne donnera aucune solution convaincante. Aussi vaut-il mieux parler d'« acteur » tout court, sans distinguer entre vedette et figurant.

Il est des auteurs qui ont voulu voir une protection plus sûre pour l'acteur cinématographique que pour l'acteur de théâtre dans le fait que l'interprétation du premier est fixée sur la bande de celluloïd. Il n'est pas juste, à notre avis, de ne vouloir protéger une œuvre que parce qu'elle est matérialisée ; du reste, la loi fédérale s'oppose à cette conception, car elle protège « les œuvres littéraires ou musicales même lorsqu'elles ne sont pas écrites ou fixées d'une autre manière ». (Article 1, alinéa 3.)

Liane Lehmann² cherche la justification de la protection de l'interprétation dans le fait que cette interprétation est une reproduction. Cette manière de voir s'accorde avec l'article 4, alinéa 1, chapitre 2 de notre loi fédérale et l'interprétation se trouve ainsi protégée.

Une autre théorie fait de l'interprétation une œuvre indépendante de l'œuvre originale, en quelque sorte une œuvre de seconde main. A notre avis, cette théorie va trop loin. L'interprétation d'une œuvre cinématographique ne peut exister sans l'œuvre originale (alors qu'une traduction, par exemple, a une existence propre) et l'artiste ne peut avoir de droit distinct de celui de l'auteur ; c'est pourquoi nous nous rallions de préférence à la théorie de la *collaboration*, laquelle s'applique tout particulièrement bien au cinématographe. En effet, l'œuvre dramatique existe par elle-même ; sa seule lecture procure des jouissances artistiques, alors que

¹ P. 76.

² P. 144 s.

le scénario ne peut exister par lui-même¹ ; il faut des interprètes pour lui donner vie, et ces interprètes sont les collaborateurs du scénariste, des coauteurs de l'œuvre cinématographique. Ceci nous reporte au contrat de travail, au droit originaire et dérivé que nous avons déjà étudiés, etc.

Il est certain que le travail de l'acteur est un travail de création intellectuelle, donc un travail susceptible de protection. Ne dit-on pas du reste, dans le langage courant : « créer un rôle ? » Homburg² a remarqué avec raison que l'acteur travaille en sens inverse de l'auteur : celui-ci fixe la vie par des paroles et par quelques indications scéniques, celui-là redonne la vie à ce que l'auteur dramatique a ainsi pétrifié. Mais l'acteur met toute sa personnalité dans son jeu, il « vit » son personnage tel qu'il se le représente, par ses gestes, son jeu de physionomie, les accents de sa voix ; son interprétation est donc bien une activité créatrice, un acte d'auteur : l'acteur mérite d'être protégé dans son interprétation.

Nous remarquons avec intérêt que la loi lettone contient une prescription réglant la protection de l'artiste-exécutant. En Suisse, aucune prescription spéciale ne lui est réservée. Il est toutefois permis de voir une certaine base à sa protection dans les articles 4 et 12, de la loi fédérale.

Une des principales manifestations du droit d'auteur des acteurs est le *droit d'être nommé* tant sur le film que sur la réclame (Tribunal de la Seine, 20 février 1922). Ce droit vise à créer ou à sauvegarder une réputation. L'acteur doit être nommé de la manière qu'il désire. Outre ce droit au nom, il *peut s'élever contre toute atteinte à son honneur*, en particulier contre des coupures qui lui seraient défavorables ou contre une mauvaise prise de vues.

Il peut aussi très bien arriver qu'au cours de la production, un acteur ait une défaillance. Il *peut alors exiger qu'une nouvelle prise de vues* soit faite. Si un conflit s'élevait

¹ Nous lisons cependant dans le « Bulletin Olympique » d'avril 1939, sous la rubrique « Concours d'art aux jeux de 1940, Littérature », que les scénarios sont admis au concours. Serait-ce une tendance à assimiler le scénario cinématographique à une œuvre littéraire et à le protéger indépendamment de l'œuvre cinématographique ?

² P. 82.

sur ce sujet, en matière cinématographique, le Tribunal fédéral ne manquerait certainement pas de juger comme il l'a fait en 1936 à propos d'enregistrements par disques¹. Voici ses termes : « Der ausübende Künstler ist nicht jederzeit gleich gut disponiert... oder es kann ihm einmal ein Missgeschick zustossen... Er muss das Recht haben, wenn auch auf seine Kosten, eine Wiederholung der Aufnahme zu verlangen ».

Si, en parlant de l'auteur originaire, nous faisons² remarquer qu'il peut interdire une postsynchronisation de l'œuvre cinématographique tirée de son œuvre littéraire, il n'en va, par contre, pas de même de l'artiste-exécutant à l'égard de son interprétation. Le Landesgericht de Berlin a jugé avec raison, en 1935³, qu'un acteur ne peut s'opposer à la sonorisation du rôle qu'il a tenu dans un film muet s'il ne prouve qu'il a subi un préjudice. Le seul fait que la voix employée ne lui plaît pas ne suffit pas à justifier sa réclamation.

Producteur et droits de tiers

Il peut arriver que le producteur porte atteinte dans un film dramatique, aux droits personnels de particuliers. De telles atteintes ne peuvent se produire, semble-t-il, qu'à l'égard de personnes dont le nom est, sinon universellement connu, du moins suffisamment célèbre dans un certain milieu pour que le dommage moral puisse être pris en considération.

C'est ainsi que le Tribunal de la Seine⁴ a fait défense à une société cinématographique d'employer les noms et prénoms des membres d'une ancienne famille royale du centre de l'Europe, dans le scénario et sur la réclame, et ce, sous astreinte. Ce jugement a été prononcé à la suite d'une plainte d'un membre de cette famille royale — membre dont l'honneur avait été touché par le film.

Dans son livre, « Amusante Amérique »⁵, Adrien de Meeüs cite un cas semblable au sujet d'un film américain :

¹ A.T.F. 62. 2. 243.

² V. infra p. 51 s., 55 s.

³ Ufita 1935, p. 157.

⁴ Seine 19. III. 1930 et D. A. 1932, p. 144.

⁵ P. 58.

« Depuis qu'une grosse firme a dû payer des millions de dollars d'indemnités aux personnalités qu'elle avait imprudemment mises en scènes dans un film célèbre sur Raspoutine, aucune nouvelle production ne passe plus à l'écran sans être précédée de l'annonce stéréotypée suivante : « Le présent film est entièrement imaginaire. Les personnages, quel que soit leur nom, ne représentant que des caractères fictifs, et sans aucune allusion personnelle ». Cela suffit. Aucun procès n'est plus à redouter : « la Société est couverte ».

Conclusion de la première partie

Comme on le voit, les avis sont très partagés au sujet de l'auteur de l'œuvre cinématographique.

Voici ce que nous proposons :

Les différents *collaborateurs cèdent* chacun leur droit *d'auteur originaire au directeur artistique ; celui-ci emploie ces divers droits*, les unit, les mêle pour en faire une œuvre nouvelle, l'œuvre cinématographique, sur laquelle il aura un *droit originaire*, tout comme un traducteur a un droit originaire sur sa traduction (travail pourtant de seconde main). *L'œuvre cinématographique est une œuvre de seconde main.*

Reste le producteur, personne morale ; sans son rôle économique l'œuvre cinématographique ne peut être produite, et il ne peut jouer ce rôle économique que s'il possède un droit d'auteur sur l'œuvre. Nous lui attribuons donc un *droit d'auteur dérivé sur l'œuvre cinématographique*, en suite du contrat qu'il a conclu avec le directeur artistique. Ainsi, nous arrivons à concilier la loi suisse et le droit d'auteur de la personne morale.

En un mot, *les collaborateurs perdent leurs droits pécuniaires au profit du directeur artistique, qui le perd à son tour au profit de l'entrepreneur ; par contre, chaque collaborateur et le directeur artistique gardent leurs droits moraux négatifs et cèdent leurs droits moraux positifs dans la mesure où le producteur doit les défendre.*

DEUXIÈME PARTIE

CHAPITRE III

L'œuvre cinématographique est une unité

L'œuvre cinématographique est indivisible et une œuvre sui generis

Comme celles que nous venons d'examiner, ces questions ont souvent été discutées, et, cependant, ceux qui les ont abordées n'ont guère réussi à se mettre d'accord.

Lorsque nous aurons établi que *l'œuvre cinématographique est une unité* et que nous saurons si l'œuvre cinématographique est une œuvre sui generis ou une reproduction mécanique, et si elle est indivisible, nous pourrons tirer des conclusions pour l'application au film des dispositions sur la licence obligatoire. Cette question a son importance en Suisse, puisque l'article 17 de notre loi fédérale prévoit la licence obligatoire pour les instruments de musique mécaniques.

La Suisse a très tôt reconnu au film — mais au film muet — le caractère d'une œuvre cinématographique sui generis. C'est ce qu'a jugé le Tribunal de Bâle ; la première instance avait, le 17 avril 1909, assimilé l'œuvre cinématographique à la photographie, la deuxième instance au contraire, le 2 juillet 1909, reconnaît le caractère spécial du film et le place sous la protection de l'article premier de la loi fédérale.

En considération de ce qui précède, peut-on attribuer au film sonore, le même caractère qu'au film muet ? C'est la question que nous allons étudier.

Il est évident que ce chapitre aura essentiellement trait au film sonore ou, plus étroitement encore, au film musical, (Ton-Bild Film), car il ne peut être question de licence obli-

gatoire qu'en matière musicale. Nous emploierons cependant le terme général et courant de film sonore pour désigner le film musical, car aujourd'hui tout film dramatique contient, sinon des chants, du moins une musique d'accompagnement adaptée ou composée dans le seul but de compléter plus ou moins heureusement l'action dramatique.

Il peut être utile de remarquer qu'au temps du film muet déjà, il était d'usage de faire jouer une musique aussi en rapport que possible avec le film, soit par un pianiste, un orchestre, un orgue de cinéma, soit par des disques de gramophone. Fallait-il, à ce moment-là, payer aux auteurs musicaux un droit d'auteur pour les œuvres qu'on leur empruntait ? Il est fort probable que oui, car cette musique ne formait pas une unité avec la représentation cinématographique, chaque directeur de salle pouvait choisir celle qu'il jugeait propre à accompagner le film et se faisait ainsi débiteur de la société de perception des droits d'auteurs¹.

Aujourd'hui, avec le film sonore, il en va différemment. Le directeur artistique, ou tout au moins la personne qui s'occupe de la partie musicale du film, adapte ou compose une musique ad hoc, qui forme avec le film une unité à la fois artistique et juridique. A notre avis, l'unité juridique dépend donc plus de l'unité artistique que de l'unité technique du film. Et pourtant, nombreux sont les auteurs qui font du procédé technique la base de la divisibilité ou de l'indivisibilité du film. Ainsi Elster² soutient que ce serait un nonsens juridique de diviser une œuvre dont la confection et la reproduction ont lieu chacune uno actu. Elster est le représentant de ce qu'on appelle en Allemagne la « Einheits-theorie », par opposition à la « Verfahrenstheorie » de Goldbaum et à la « Wirkungstheorie » de Cahn-Speyer, dans le détail desquelles nous n'entrerons pas³. Le « Droit d'Auteur »⁴, se basant sur le procédé technique, remarque que la musique et les images sont enregistrées par un seul et même procédé

¹ Cf. Holzherr, p. 93.

² Ufita 1929, p. 255.

³ Cette « Einheits-theorie » de Elster, le Tribunal de Berlin-Centre l'a adoptée en 1931.

⁴ 1935, p. 53.

(ondes visuelles et sonores) et forment une œuvre commune, donc différente de l'œuvre musicale seule. Holzherr¹, se basant lui aussi sur le procédé mécanique, assure qu'il ne faut pas soumettre le film à « l'Instrumentenrecht » mais bien au « Filmrecht ».

On est allé jusqu'à discuter la question de savoir si un film sonore est soumis au droit cinématographique ou est une œuvre nouvelle soumise à un autre droit, au droit sur les œuvres musicales, par exemple.

Si nous examinons de près la nature du film, cette question nous paraît oiseuse. Ce qui constitue l'élément de base du film, c'est toujours la partie visuelle ; il est vrai qu'actuellement, on n'imagine plus une représentation cinématographique sans paroles et sans bruits ; c'est là un autre élément de base, mais qui ne peut être considéré que comme un développement, une amélioration du film muet. Aussitôt qu'on a pu techniquement enregistrer le son de la voix, il a été impossible d'enregistrer la musique qu'on jouait jusqu'alors indépendamment du film muet. Il est donc tout naturel d'admettre que le film sonore (parlé ou musical) soit soumis au droit cinématographique uniquement. Il constitue une unité juridique dans laquelle — au seul point de vue juridique — l'élément sonore n'a pas plus de valeur que l'élément pictural ou littéraire, ou encore le jeu des acteurs. — Le procédé technique vient à l'appui de notre thèse : la sonorisation du film se fait par photographie des sons, tout comme la prise de vues s'effectue par photographie des tableaux. Dès lors, pourquoi traiter la partie sonore d'une autre manière que la partie visuelle, ou le film sonore différemment du film muet ?

Dans ce sens, Olgiati² soutient que la musique n'est qu'un accompagnement et que le film sonore reste une œuvre cinématographique. Holzherr³ fait de même ; pour lui l'unité repose sur une liaison interne et idéale des éléments.

¹ P. 10 s.

² P. 105 s.

³ P. 14.

Le Tribunal fédéral a jugé (12 décembre 1933, affaire « Masse en faillite de la Société de l'Alhambra, à Genève » contre S.A.C.E.M.) qu'il y a indivisibilité de la musique et des images dans le film sonore¹. D'après la jurisprudence française, le film sonore n'a rien changé à la nature de l'œuvre cinématographique et la jurisprudence allemande nie l'indépendance des parties sonore et visuelle (Aff. Gema c. Ufa, 1930).

Citons encore la définition du film telle qu'on la trouve dans le contrat de location de l'Association cinématographique suisse romande et de l'Association des loueurs de films en Suisse : « Par film sonore, il faut entendre tout film comportant des paroles, des chants, de la musique ou tous autres sons quelle que soit leur nature, enregistrés, soit sur la copie positive du film, soit sur des disques ou tous autres systèmes enregistreurs de sons distincts de la copie positive et destinés à être utilisés en synchronisation avec elle ». Et dans le même sens, l'article 6 de ce contrat : « Tout film sonore comportant des disques ou tous autres systèmes reproducteurs de son, distincts de la copie positive, doit être considéré comme un tout indivisible ».

Notons que si, à notre avis, le procédé technique n'a qu'une importance secondaire, c'est qu'on peut fort bien imaginer que des disques de gramophone, par exemple, puissent être édités dans le seul but d'accompagner un film et d'être joués en synchronisation avec lui. On peut, dans ce cas, parler d'unité juridique sans qu'il y ait unité technique de procédés, et les disques seront soumis au droit cinématographique ; inversement, il existe des films purement sonores qui sont soumis au droit des instruments destinés à la reproduction mécanique, et non au droit cinématographique.

En essayant de répondre à la première question posée dans le titre de ce chapitre, l'œuvre cinématographique est-elle une œuvre sui generis ou une reproduction mécanique d'une œuvre antérieure, nous pouvons sans hésiter répondre

¹ Cette union parfaite, dit-il, et en quelque sorte, naturelle, de l'image et des sons, fait du film sonore, *lato sensu*, un tout organique dont les divers éléments ne peuvent pas être arbitrairement dissociés.

d'après ce que nous venons d'exposer : *l'œuvre cinématographique est une œuvre sui generis*. Ce fait, toutefois, n'exclut pas le *procédé* mécanique de reproduction. Le peintre a besoin d'une toile et de pinceaux pour réaliser son idée ou reproduire le spectacle qui s'offre à lui, le musicien, d'un piano ou d'un violon pour exprimer ses pensées ; il ne faut donc pas contester aux auteurs cinématographiques le droit d'employer des appareils pour matérialiser leur œuvre, et il ne faut pas davantage confondre l'œuvre et son procédé de reproduction.

Cette distinction, le Tribunal fédéral l'a fort bien établie dans son arrêt du 12 décembre 1933 dans lequel il reconnaît que le film sonore est un procédé mécanique (*mechanische Vorrichtung*) (id. cf. 62. 2. p. 243.)

De même, le « Droit d'Auteur » critique Goldbaum qui refuse au film sonore le caractère d'un instrument mécanique (nous pensons bien qu'il entend par là le « procédé mécanique »). Le « Droit d'Auteur » semble admettre ce caractère, surtout lorsqu'il s'agit de film sonore¹.

En reprenant la distinction faite au début de cet ouvrage, entre film et œuvre cinématographique, on peut dire que le film est le procédé mécanique de reproduction de l'œuvre cinématographique.

Conséquences relativement à la perception du droit d'auteur et à la licence obligatoire

La question de savoir si un film sonore est différent ou non d'un film muet, et si ses éléments visuel et musical sont distincts, a son importance, comme nous allons le voir, pour la perception du droit d'auteur et pour la licence obligatoire.

A. *La perception du droit d'auteur.*

Il faut savoir, pour comprendre ce qu'est la perception du droit d'auteur, qu'il existe des sociétés d'auteurs de tous genres qui s'occupent de percevoir pour leurs membres les

¹ D. A. 1930, p. 47.

droits qui leur reviennent. Il serait impossible à un auteur isolé de tirer de son œuvre tous les profits qui lui sont dus ; il le pourrait tout au plus dans un rayon déterminé, mais un auteur parisien, par exemple, ne peut guère savoir qu'une société d'amateurs d'une petite ville de Belgique tire profit de son œuvre à son détriment. La société de perception à laquelle il adhère lui épargnera cet inconvénient en percevant pour lui une certaine somme qu'elle lui remettra.

Comment les choses se passent-elles en matière cinématographique ? Nous avons vu que, pour la partie littéraire, l'auteur cède son droit à l'entrepreneur (producteur), soit que celui-ci lui demande cette faveur, soit au contraire que l'auteur propose au producteur de tirer un film de son œuvre. Par analogie, il est facile d'admettre qu'il en va de même pour la partie musicale. Dans ce cas, et si l'œuvre musicale n'est pas encore tombée dans le domaine public, le producteur¹ doit s'adresser à l'auteur ou à ses ayants-cause pour requérir de lui l'autorisation d'adapter sa musique. Cependant, il est plutôt rare qu'un producteur emploie une œuvre musicale déjà existante pour en faire l'accompagnement de la partie visuelle ; le plus souvent, un compositeur musical est engagé et compose une œuvre musicale s'accordant aussi bien que possible avec la partie littéraire — disons visuelle.

C'est ici que la question de l'unité ou de la non-unité juridique de l'œuvre cinématographique trouve son application. Puisque le film est une œuvre indivisible juridiquement, comme nous l'avons démontré, le producteur a l'obligation de requérir de l'auteur des droits de confection et d'exploitation, que l'auteur pourra à son gré accorder ou refuser, puisque le film est soumis non pas à l'*Instrumentenrecht* mais au *Filmrecht*.

Si le film était une œuvre divisible, deux cas pourraient se présenter : ou bien l'auteur musical originaire n'aurait encore jamais accordé de licence d'exploitation et il serait libre d'en accorder une ou de la refuser au producteur ciné-

¹ Le producteur, et non pas, comme certains le prétendent, le directeur de salle de cinéma.

matographique, ou bien, il aurait déjà accordé une licence pour la confection de disques ou de films sonores *sensu lato*, et il se verrait tenu à autoriser le producteur à employer son œuvre pour la production du film en vertu de la licence obligatoire que nous allons étudier.

B. *La Licence obligatoire*

Cette licence, qui semble jouer un rôle important dans notre droit d'auteur, est l'obligation pour un auteur musical (ou ses ayants-cause) qui a permis à un établissement industriel d'adapter une de ses œuvres à un instrument mécanique, d'autoriser à nouveau cette adaptation lorsqu'elle est requise par un autre établissement.

La licence obligatoire peut avoir encore un autre sens qui est du reste prévu dans notre loi fédérale, art. 21, et qui est le suivant : l'adaptation une fois autorisée, l'œuvre ainsi réalisée peut être exécutée publiquement sans autorisation spéciale de l'auteur originaire.

Répons que l'opinion actuelle dans tous les pays qui connaissent cette institution, en particulier l'Allemagne et la Suisse, tend à faire de l'œuvre cinématographique une unité dans laquelle l'élément visuel l'emporte sur l'élément musical (*accessorium sequitur principale*) pour la soustraire ainsi à ce régime d'exception qui n'avait été créé que pour sauvegarder l'industrie des instruments mécaniques de reproduction musicale. On peut citer à l'appui de cette thèse : Arrêt du Tribunal fédéral, 12 décembre 1933, affaire « Masse en faillite de la Société de l'Alhambra à Genève c/S.A.C.E.M. » ; Arrêt du Tribunal fédéral, 13 juillet 1933 ; un jugement du Tribunal de Berlin-Centre de 1931 ; le « Droit d'Auteur » p. 4 et 68 ; un arrêt du Reichsgericht 1933 : affaire Gema c/Ufa, Andritzky¹, Olgiati², de Sanctis³, Colombo⁴ (d'après ce der-

¹ P. 40 s.

² P. 81.

³ P. 34.

⁴ P. 57.

nier auteur, la musique créée spécialement pour le film et qui ne sert pas seulement d'accompagnement, est absorbée par lui).

Nous admettons donc avec cette jurisprudence et cette doctrine que l'article 17 de la loi fédérale n'est pas applicable à l'œuvre cinématographique.

Les articles 17 et 21 ne donnent pas au mot « adaptation » sa signification exacte. Toute adaptation implique une idée de transformation ; on parle ainsi d'adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire, mais il est faux à notre avis, de parler d'adaptation d'une œuvre à des instruments mécaniques, car l'œuvre originale ne subit de cette façon aucune modification ni dans sa substance, ni dans sa forme. De là l'idée très juste, à notre avis, de beaucoup d'auteurs, que l'œuvre cinématographique n'est pas une reproduction mécanique, mais une véritable adaptation.

D'autre part, l'art. 21 in initio, ne répétant pas le mot musical, laisse penser qu'il s'applique à tous genres d'œuvres, donc qu'il a son importance pour l'œuvre cinématographique dans sa totalité, et que les adaptations de l'œuvre littéraire et de l'œuvre musicale une fois accordées, les auteurs originaux sont obligés d'en autoriser l'exécution publique. Il faut remarquer ici, que l'auteur littéraire et l'auteur musical n'ont plus rien à voir avec l'œuvre cinématographique elle-même, œuvre *sui generis*, dont l'auteur originaire est, comme nous l'avons vu¹ le directeur artistique, et l'auteur dérivé, le producteur. C'est ce dernier seulement qui peut à son gré faire exécuter ou non l'œuvre cinématographique. Il a fait l'adaptation des œuvres littéraires et musicales et a son propre droit sur cette œuvre de seconde main. (V. arrêt du Caire².)

Nous pouvons conclure que l'article 21 n'est pas plus applicable à l'œuvre cinématographique que l'article 17.

On peut sur la même base que le rejet de la licence obligatoire décider si c'est l'article 13 ou l'article 14 de la Convention de Berne révisée à Rome qui est applicable au film

¹ P. 39.

² V. infra p. 55.

sonore. Les opinions sont presque unanimes à vouloir soumettre l'œuvre cinématographique à la réglementation de l'article 14, en se plaçant au point de vue, — qui est le nôtre — que l'œuvre cinématographique est une unité juridique, une œuvre sui generis, qui ne tombe pas sous le coup de l'article 13 relatif aux seules œuvres musicales. Il ne se trouve, à notre connaissance, que Kühnemann (Commentaire de la « Wochenschaugesetz »)¹ pour soutenir l'opinion contraire à celle de tant de juristes éminents ou de congrès : de Sanctis², Rœber³, le Bureau international de Berne⁴, le Congrès de l'Association littéraire et artistique en 1930, etc.

¹ Ufita 1936, p. 351.

² P. 30 s.

³ P. 25.

⁴ D. A. 1930, p. 81.

CHAPITRE IV

Cession indépendante des différents droits

Cette question, un peu vague au premier abord, se présente sous différents aspects dont voici les principaux :

1. La cession d'un droit quelconque sur une œuvre, par exemple le droit d'édition, implique-t-elle celle des autres droits, par exemple ceux de reproduction cinématographique ?
2. La cession du droit d'adaptation implique-t-elle toujours celle du droit d'exécution publique ?
3. L'autorisation de produire un film muet implique-t-elle celle de faire un film sonore ?

La cession d'un droit quelconque sur une œuvre implique-t-elle celle des autres droits ?

Prenons un exemple pratique : quand un auteur littéraire cède à un éditeur le droit d'imprimer son œuvre, cet éditeur acquiert-il *ipso jure* et *ipso facto* le droit de produire ou de faire produire cinématographiquement cette œuvre ?

Le « Droit d'Auteur »¹ relève ce qui suit au sujet de la loi française : « En France, où l'auteur est investi d'emblée de tous les droits il est une proie facile pour les éditeurs. L'auteur est complètement protégé en France tant qu'il n'a pas abandonné son droit ; mais une fois la cession intervenue, il peut être aussi complètement dépouillé ». Cependant la jurisprudence est hésitante : La cour d'Appel de Paris² n'est pas

¹ 1931, p. 6.

² D. A. 1931, p. 100.

arrivée à arracher à l'éditeur cessionnaire le droit d'autoriser l'adaptation de l'œuvre aux instruments mécaniques de reproduction, parce qu'elle a vu dans cette adaptation un acte d'édition. Quant à la cour de Cassation française, elle maintient cet avis dans un arrêt du 6 novembre 1930.

La loi américaine ne connaît, de même, que la cession du copyright en bloc. Ainsi, l'éditeur d'une pièce de théâtre en volume est investi de plano du droit d'adaptation cinématographique. Dans la pratique, on tend à restreindre par contrat la rigidité de ce principe, ce qui coïncide avec les intérêts des éditeurs. Ceux-ci, en effet, étaient considérés par les tribunaux à la fois comme seuls ayants-droit à l'égard des tiers et comme responsables à l'égard de l'auteur, du dommage que celui-ci pouvait subir.

Ruszkowsky¹ se base pour juger sur l'intention du cédant : si l'auteur a cédé *tous* ses droits avant même l'invention du cinéma, le droit d'adaptation cinématographique est cédé ; s'il n'a cédé que certains droits, ce droit d'adaptation n'est pas cédé.

En Angleterre, sous l'empire de la loi de 1911, l'éditeur devient titulaire des droits d'auteur, et peut céder le droit de production cinématographique, sans même en faire part à l'auteur ; en matière musicale, au contraire, le droit de reproduction par instruments mécaniques reste à l'auteur ; cette distinction est énigmatique.

On peut se rendre compte par ces quelques exemples que la tendance à une cession totale des droits, *de plano*, est très faible ou en tout cas vieillie et qu'elle comporte des restrictions. Il est, en effet, beaucoup plus équitable d'admettre que les droits qu'un auteur a sur son œuvre sont absolument distincts les uns des autres, et que, s'il en cède un, il reste maître des autres². Il faut même admettre cela d'une façon absolue et ne pas essayer de transiger en apparentant certains

¹ P. 284 s.

² Devillez : *L'œuvre cinématographique et la propriété artistique* (p. 141 s.).

Cl. Mayer : *Le droit d'auteur et le cinéma* (p. 71 s.).

Sprenkman : *Zum Filmurheberrecht* (p. 88 s.).

droits, tels le droit de photographier et le droit de cinématographier, ou le droit d'adaptation théâtrale et celui d'adaptation cinématographique, ou encore celui de filmage muet et de filmage sonore¹.

Cette thèse est basée sur la jurisprudence autant que sur la doctrine ou sur la législation². Nous pouvons citer en particulier le procès Rostand tel qu'il est relaté dans le « Droit d'Auteur » 1932, p. 68 : « L'auteur, en l'espèce les héritiers d'Edmond Rostand, qui a concédé à un directeur de théâtre le privilège des tournées sur son œuvre « Cyrano » et « L'Aiglon » pour les représenter en langue française, conserve la faculté de céder d'autre part, à une société de films, le droit qu'il n'a nullement aliéné par ce contrat, de réaliser par le cinéma parlant et sonore une version de la même œuvre, la production d'un film parlant dans telle ou telle ville ne pouvant constituer une « tournée ». (A fortiori, en est-il ainsi quand l'auteur s'est réservé l'adaptation cinématographique, le film parlant et sonore constituant un perfectionnement du film muet et ce, alors que, à l'époque de la première cession, le cinématographe parlant et sonore n'existait pas.)³

La jurisprudence allemande va même très loin dans cette question de cession indépendante des droits d'auteurs. Le Reichsgericht, admettant l'opinion des deux instances inférieures, a jugé le 29 octobre 1927⁴ que, malgré la clause qui prévoyait l'abandon de toutes les prérogatives présentes *et futures*, le droit d'adaptation cinématographique était demeuré dans le domaine éminemment personnel de l'auteur.

¹ La Conférence des avocats stagiaires de Paris a décidé qu'un propriétaire de ruines célèbres qui a concédé à un photographe le droit de reproduire cette vue, a néanmoins le droit de céder à un producteur cinématographique le droit de la filmer (« Droit d'Auteur », 1923, p. 60).

² Cf. projet de loi allemande sur le droit d'Auteur (D.A. 1930, p. 65).

³ La Cour de Paris a jugé en 1922 (affaire Veissier c/Gaumont) que lorsqu'un producteur cinématographique a, au cours de la production d'un film dramatique, reproduit sans autorisation la façade, l'enseigne et les indications topographiques d'une maison exploitée par un commerçant, il y a faute permettant d'ordonner la suppression d'une partie du film. (« Droit d'Auteur » 1923, p. 19).

⁴ D. A. 1929, p. 117.

Le Kammergericht de Berlin a soutenu en 1933 cette même opinion¹.

La jurisprudence française récente² est dans le même sens. Le tribunal de la Seine, le 28 novembre 1934, a repoussé la thèse selon laquelle un roman et la pièce de théâtre qui en est tirée forment un tout indivisible³. (Ce même tribunal avait jugé en 1913, affaire Rolle c/Sylvane et Monezy-Eon⁴, que l'auteur d'une pièce de théâtre ne pouvait céder son droit d'adaptation cinématographique de cette pièce après en avoir cédé le droit de représentation théâtrale.)

La cession du droit d'adaptation implique-t-elle toujours celle du droit d'exécution publique ?

L'art. 21 de notre loi fédérale dispose : « Lorsque l'adaptation d'une œuvre à des instruments mécaniques est licite conformément aux art. 17 à 20, cette œuvre peut être exécutée publiquement, au moyen des dits instruments ». (Les art. 17 à 20 se rapportent à la licence obligatoire que nous avons étudiée ailleurs.) Nous voyons donc qu'en principe, un auteur qui a permis une adaptation de son œuvre par instruments mécaniques — et c'est le cas pour un auteur littéraire autorisant une adaptation cinématographique — doit en autoriser l'exécution publique. (Cf. A.T.F. 59. II. 322.)

A première vue la chose paraît toute simple, mais n'oublions pas que l'auteur de l'œuvre cinématographique n'est pas l'auteur originaire et que celui-ci, son droit d'adaptation une fois cédé au producteur, n'a plus rien à voir quant à la question qui nous occupe en ce moment. Cet art. 21 n'est donc applicable qu'aux œuvres musicales, et encore seulement à celles qui, comme nous le verrons plus loin, ne néces-

¹ Ufita 1933, p. 237.

² D. A. 1935, p. 23.

³ Cf. également jurisprudence hongroise, Budapest 11 février 1919 (D. A. 1919, p. 107).

⁴ D. A. 1914, p. 81.

sitent aucune « adaptation » mais qui, une fois enregistrées, constituent une simple « reproduction ».

Il faut ici faire une exception pour la partie musicale du film. A notre avis, l'œuvre musicale originale est bien « adaptée » au film et non « reproduite » comme par un simple instrument mécanique (gramophone, par exemple). Nous pouvons déduire de là que, en ce qui concerne la partie musicale, le compositeur original a bien cédé son droit d'exécution à la société de perception, mais que celle-ci n'a rien à voir à l'œuvre cinématographique, puisque la musique est, elle aussi, adaptée, et que l'auteur cinématographique est différent de l'auteur musical.

On oublie trop souvent, et bien des auteurs ont fait confusion sur ce point, que « l'œuvre cinématographique est protégée comme œuvre originale, sans préjudice des droits de l'auteur de l'œuvre adaptée »¹ (Convention art. 14. 3) et que l'auteur cinématographique n'est pas l'auteur ou l'un des auteurs originaux. On a cherché, soit à affirmer que le droit d'adaptation entraîne *ipso jure* celui d'exécution publique, en se basant sur des textes comme l'art. 21 de notre loi fédérale et en alléguant que l'œuvre cinématographique est produite dans le seul but de sa présentation publique (tribunal civil Seine 19 mars 1935 : R. G. aff. Gema c/Ufa), soit à nier, au contraire, que le droit d'adaptation et le droit d'exécution publique soient corollaires en faisant intervenir les sociétés de perception à qui l'auteur a cédé son droit d'exécution publique tout en gardant son droit d'autoriser une adaptation (D.A. 1933 p. 56, 1934 p. 13). Comme exemple, nous citerons l'arrêt Mascagni rendu en 1931 par le tribunal de Varsovie. Cet arrêt distingue entre l'utilisation de la musique pour le film et l'exécution de la bande sonore. Le Tribunal a donné raison à Mascagni qui, après avoir autorisé l'emploi d'airs de « Cavalleria Rusticana » dans un film,

¹ Nous omettons intentionnellement le mot « reproduction » du texte de la Convention, puisque nous insistons sur le fait que l'œuvre cinématographique est une adaptation et non une reproduction d'une œuvre antérieure.

en contestait la représentation publique dans une salle de cinéma. (D.A. 1931 p. 4 et suiv. et 119.)¹

Nous insistons donc sur ces deux points :

1. *que les auteurs originaires sont tout à fait indépendants de l'auteur cinématographique.*
2. *qu'« adaptation » n'est pas synonyme de « reproduction ».*

Un très intéressant arrêt de la Cour du Caire (5.5.34) vient à l'appui de notre thèse². Les magistrats d'Egypte posent au sujet de la cession du droit des auteurs originaires la question de savoir si, dans les œuvres cinématographiques, il s'agit bien de l'exécution de l'œuvre de ces auteurs, et, après discussion, ils arrivent à cette solution que le producteur devant acquérir les droits de différents auteurs pour les faire fusionner, aboutit à la création d'une œuvre originale qui est sa propriété. Dès lors, les auteurs originaux n'ont pas à se prononcer sur l'exécution publique de l'œuvre cinématographique.

Les auteurs ne seront pas lésés du fait que les sociétés de perception sont ainsi évitées, car ils s'entendront avec le producteur pour percevoir une rétribution de leur travail, soit par le système forfaitaire, soit par celui du pourcentage.

L'autorisation de produire un film muet implique-t-elle celle de faire un film sonore ?

En admettant, comme nous l'avons fait, l'absolue indépendance des différents droits sur l'œuvre, il est facile d'admettre que le droit de produire une œuvre cinématographique muette au moment où le film sonore n'existait pas encore, n'entraîne pas celui de produire par la suite une œuvre cinématographique sonore.

¹ Quant à l'autorisation de présentation qu'il faut requérir des sociétés de perception, nous estimons que ces sociétés devraient avoir l'obligation de la donner si l'auteur a autorisé l'adaptation cinématographique de son œuvre, car adaptation implique, semble-t-il, présentation publique. Les sociétés de perception ne devraient pas avoir à prendre de décisions au sujet du droit d'auteur lui-même.

² Voir « Droit d'Auteur » 1934, p. 128.

Goldbaum¹ exprime cette même opinion en se basant sur la jurisprudence allemande, dans son ouvrage « Tonfilmrecht ». Dans le même sens, Michaëlidès-Nouaros, au cours de son ouvrage « Le droit moral de l'auteur », Koehne dans l'Ufita 1931, Dienstag et Elster (Handbuch des Theater-, Film-, Musik- und Artistenrecht)², de Sanctis (Film sonoro et diritto d'autore)³, etc.

Nous renvoyons encore à ce qui a été dit plus haut au sujet du procès Rostand. Quant au procès, également cité, et jugé devant le tribunal civil de la Seine le 28 novembre 1934, il a fourni l'occasion d'affirmer que l'autorisation d'adapter une œuvre au cinéma accordée au temps du film muet, ne donne pas le droit de tirer de cette œuvre une version sonore sans une nouvelle autorisation de l'auteur originaire.

En tenant compte du fait que le cinéma sonore s'est introduit subitement et rapidement dans les mœurs, il faut faire une exception à notre principe et admettre qu'un producteur qui venait de se faire céder des droits d'auteur pour la production d'un film muet au moment où le film sonore s'est établi, avait le droit de produire un film sonore sans demander une nouvelle autorisation à l'auteur originaire. Toutefois, l'auteur originaire n'aurait eu l'obligation de donner cette autorisation qu'au premier concessionnaire ; s'il avait opéré la cession en faveur d'un autre producteur, il aurait risqué de causer un dommage au premier. Ce cas n'est plus guère d'actualité ; vu les progrès considérables de la technique du cinéma, plus personne ne penserait aujourd'hui à sonoriser un film muet.

Citons encore deux cas spéciaux :

1. La radiodiffusion, soit partielle (sonore), soit totale (télévision) d'un film constitue une forme de représentation et est réservée à l'auteur de l'œuvre cinématographique

¹ P. 7 s.

² P. 106 s.

³ P. 21 s.

(Ruszkowsky)¹. Il faut donc admettre que c'est bien le producteur qui a le droit de décider de l'exécution publique de l'œuvre cinématographique ainsi que de la transmission de cette exécution.

2. Lorsque le propriétaire d'une copie d'un film, donc d'un objet, d'une *res*, la cède, cette cession n'implique pas nécessairement le droit de représentation de l'œuvre cinématographique fixée sur cette bande de celluloid².

¹ P. 247.

² Tiranty p. 131.

TROISIÈME PARTIE

CHAPITRE V

Les actualités cinématographiques et le film documentaire

Ces deux genres d'œuvres ont une importance considérable dans la production cinématographique et jouent un grand rôle dans les spectacles. Il ne faut pas oublier qu'ils ont constitué les premiers pas de la cinématographie et que, pour cette seule raison déjà, ils mériteraient notre attention.

Les *actualités* pourraient porter le nom de « presse cinématographique ». Elles ont, en effet, le plus souvent, un but d'information au même titre qu'un journal, mais elles peuvent aussi constituer une propagande ou une réclame. Certains films relatent les derniers grands événements politiques, sportifs, sociaux, etc., mondiaux ; d'autres font de la réclame pour du chocolat, des machines à coudre, pour l'emploi de l'électricité, etc. ; d'autres encore, cela plutôt à l'étranger qu'en Suisse, tendent à la propagation d'une idée politique ou encouragent le sentiment patriotique ou religieux.

Quant aux *documentaires*, ce sont des films de *vulgarisation et d'enseignement* par excellence ; leur nom, du reste, l'indique fort justement et il n'est pas besoin d'insister sur ce qu'ils contiennent. Le film documentaire revêt de plus en plus, aujourd'hui, un aspect artistique ; la science y est présentée d'une façon agréable et mise à la portée de chacun.

Il peut arriver que la limite ne soit pas bien nette entre

actualités et « documentaires » : Le but du film décidera de la classification. Il arrive fréquemment qu'un film d'actualité soit présenté plus tard comme documentaire, c'est ainsi que nous avons vu récemment un film documentaire retraçant l'histoire des amitiés anglo-françaises composé d'« actualités » de différentes époques. Mayer¹ fait du reste rentrer les actualités dans les documentaires et parle d'une catégorie de films qu'il nomme « actualités-documentaires ».

En ce qui concerne le point de vue purement juridique, les mêmes questions se posent pour les actualités et les documentaires que pour le film dramatique ; elles doivent toutefois être résolues de façon différente, ainsi que nous allons le voir.

Les actualités

L'Oberlandesgericht de Berlin en 1936 a décidé que le film d'actualités est protégé dans le sens du droit d'auteur. Un « Wochenschau » ne peut être reproduit en représentation publique qu'avec l'assentiment de l'auteur. (Dans le même sens, K. G. 16 oct. 1934 et Court of Appeal britannique 26 avril 1934)². Le producteur est responsable de toute atteinte à la vérité³.

Cette idée que l'événement filmé doit être reproduit d'une façon conforme à la réalité exclut toute personnalité de l'opérateur de prises de vues — soit du producteur. Dès lors, on peut se demander si l'actualité est protégée autant qu'une œuvre cinématographique. Mayer⁴ le nie et nous sommes de son avis. Cet auteur préconise tout simplement pour le film

¹ P. 34.

² D. A. 1937, p. 74.

³ Les coupures sont possibles et souvent nécessaires, mais ne doivent pas porter atteinte au caractère intrinsèque de l'événement.

⁴ P. 110.

d'actualités la protection accordée aux photographies¹. « L'opérateur, dit-il, n'acquiert de droits que sur l'image et sur les sons enregistrés par ses appareils ». Il peut dès lors interdire toute reproduction de son film, mais non pas la production d'un film semblable au sien renfermant les mêmes vues et les mêmes sujets. La loi tchécoslovaque de 1926 sur le droit d'auteur exprime la même opinion, de même que le texte des travaux préparatoires à la conférence de Bruxelles, présentée par le Bureau de l'Union, art. 14 al. 3 : « A côté des œuvres cinématographiques proprement dites, qui sont toujours le résultat d'une création artistique personnelle, il y a des bandes formées par une simple succession d'images empruntées soit à la nature, soit à la vie sociale. Ces films-là ne sont pas autre chose qu'une suite de photographies ajoutées les unes aux autres sans véritable travail intellectuel. Nous proposons de les désigner comme des œuvres cinématographiques n'ayant pas le caractère d'une création personnelle. » Au sujet de l'art. 2, les mêmes travaux parlent de films qui ne sont qu'une suite de photos auxquelles s'applique l'article y relatif, et insiste sur le fait que le cinéaste réalise un film d'actualités en dehors de l'effort portant sur le choix et la disposition des vues.

Notons, en passant, que ce projet semble assimiler le film d'actualités au film documentaire.

¹ Si la loi protège les photos, c'est qu'elle considère qu'elles sont une création artistique, un produit de l'esprit ; elles sont donc protégées au même titre que n'importe quelle œuvre, et, si l'on assimile les actualités aux photos, ces actualités jouiront de la protection de toute création de l'esprit, c'est-à-dire de la même protection que les œuvres cinématographiques dramatiques. Et pourtant, ceci ne paraît pas admissible. Il n'y a pas, en effet, généralement, dans un film d'actualités, de succession artistique, d'arrangement ; les scènes se suivent comme l'opérateur les a vues. C'est la raison pour laquelle la loi veut accorder au film d'actualités une protection secondaire ; mais il vaudrait mieux créer pour lui une protection spéciale et non l'assimiler aux photos qui, par le seul fait de leur procédé technique, renferment un élément artistique, même indépendamment du mouvement ou de l'arrangement ultérieur. On devrait, pour bien faire, distinguer entre les photos qui contiennent un élément artistique et celles qui n'en contiennent pas, et, à ce moment-là seulement, leur assimiler les films d'actualités qui eux aussi, peuvent être ou non une création de l'esprit.

Citons encore le « Droit d'Auteur »¹ : « La protection des films d'actualités eux-mêmes n'appelle pas beaucoup de développements. Ces bandes qui fixent exclusivement et d'une manière fidèle, sans modifications, des événements de la vie réelle, ne sont pas des œuvres cinématographiques au sens de l'art. 14 al. 2 de la Convention, attendu qu'ils n'impliquent pas une activité créatrice. Il n'y a pas non plus adaptation d'une œuvre préexistante ; la Convention les protège comme œuvres photographiques. »

Nous voyons qu'il faut appliquer aux actualités cinématographiques un système juridique hybride, puisqu'elles sont considérées d'une part comme une presse filmée (v. p. 59) et d'autre part comme des photos. Elles dépendent donc à la fois du droit de la presse et du droit d'auteur. Le meilleur système serait de créer une loi spéciale sur les actualités, comme l'a du reste fait l'Allemagne avec sa « Gesetz zur Erleichterung der Filmberichterstattung » appelée communément « Wochenschaugesetz », du 30 avril 1936. Il vaut la peine de relater le texte de cette loi qui innove en matière cinématographique : « Les entreprises autorisées par la Chambre cinématographique du Reich à faire des comptes rendus cinématographiques des événements du jour, ont la liberté, quand elles établissent de tels comptes rendus, de fixer aussi sur les bandes visuelles ou sonores des œuvres protégées par la législation sur le droit d'auteur et qui deviennent perceptibles à la vue ou à l'ouïe, durant que se déroulent les événements enregistrés. Les enregistrements peuvent être multipliés, mis en circulation et utilisés pour la présentation publique, quand il s'agit de procéder à des comptes rendus cinématographiques. » Gheraldi, dans un rapport au Congrès de la Conférence des Sociétés d'auteurs, en 1933, proposait un texte relatif aux actualités dont voici le contenu : « Il est reconnu au reportage cinématographique sonore sur les événements du jour, le droit de reproduire librement de courts fragments de discours ou d'exécutions d'œuvres littéraires ou musicales données au cours des dits événements. »

¹ 1937, p. 76.

Si le film d'actualité doit rendre les événements tels qu'ils se sont passés, il ne doit cependant pas léser les droits de tiers, les droits personnels en particulier. Nous voyons dans la définition du Conseil national économique français¹ que l'actualité exclut toute mise en scène, toute intervention d'acteurs ou de figurants. Il s'agit de savoir quels sont les droits des personnes filmées. Peuvent-elles s'opposer à être photographiées, à voir leur photo reproduite sur l'écran, peuvent-elles réclamer un droit d'auteur sur le film ? Telles sont les questions qui se posent à l'égard de ces « acteurs inconscients » tels que les appelle le 2^{me} Congrès de l'Association littéraire et artistique internationale en 1910 (« Droit d'Auteur » 1910, p. 21). Nous allons chercher à les résoudre, en constatant que les règles concernant les actualités cinématographiques sont une légère atteinte à la liberté personnelle, puisqu'elles obligent les personnes à se laisser filmer et représenter sur l'écran.

Il faut, pour commencer, distinguer entre manifestation privée et manifestation publique. Il est certain que dans le second cas, on peut appliquer par analogie la règle de la liberté de la presse et qu'il est permis à tout cinéaste de tourner et de passer à l'écran la manifestation en question, sans requérir d'autorisation spéciale des intéressés². Il en va différemment du premier cas, dans lequel une autorisation sera nécessaire pour rendre publique une manifestation de caractère privé. Il peut se présenter des cas-limite difficiles à trancher. Supposons que le fils du président de la Confédération se marie et que le cortège nuptial soit filmé à sa sortie de l'église pour être ensuite reproduit dans des salles de

¹ V. *Infra* p. 63 ; pour rappel :

Un film d'actualités est un film dont la durée de projection n'ex-cède pas 3 minutes et qui représente des faits ou des éléments récents s'étant produits sans aucune mise en scène ni intervention d'acteurs ou de figurants, depuis moins de 2 mois avant la projection en public si le film a été réalisé en Europe, depuis moins de 4 mois, si le film a été réalisé hors d'Europe !

² Le tribunal de Trèves a jugé que la prise de vues cinématographiques de manifestations publiques telles que cortèges historiques ou cavalcades, peut se faire librement et ne porte pas préjudice aux organisateurs. (D. A. 1915, p. 29.)

cinéma. Cette cérémonie est-elle une cérémonie de famille, c'est-à-dire privée, ou a-t-elle un caractère public ? Les époux et leurs familles peuvent-ils s'opposer à la reproduction de leurs images en public ?

Des questions semblables se sont posées dans la pratique au sujet de la prise de vue d'un enterrement et d'une sortie de messe¹. Le « Droit d'Auteur » (1910, p. 150) remarque avec raison que l'essentiel est de savoir si la personne ainsi photographiée à titre privé est réellement portraiturée de façon à être reconnaissable, et si elle peut invoquer un intérêt légitime auquel il est porté atteinte par la divulgation. Dans le même sens, le tribunal de la Seine a jugé ce qui suit en 1936 : « Le film représentant une personne décédée ne peut être interdit à la demande des proches si ceux-ci n'ont pas été visés et si la bande représente le personnage en cause sans déformation trop sensible de sa manière d'être et sans caractère offensant ». Le Dr Kœhne, dans son commentaire du projet de droit cinématographique en Allemagne², prévoit qu'un orateur filmé peut être reproduit sur l'écran sans son consentement, car il ne subit aucun dommage.

Dans la pratique, on peut établir la règle suivante : *Il doit être possible de cinématographier tous événements prévus ou imprévus de la vie humaine ou de la nature, pourvu que cette prise de vues et sa publicité ne nuisent pas aux individus filmés, soit dans leur personne, soit dans leurs biens.* Une demande d'autorisation ralentirait considérablement la production des actualités et leur enlèverait tout leur sens. Un film d'actualités doit, comme son nom l'indique, présenter les événements dans un délai aussi court que possible. Sur cette question de temps, il existe une définition un peu étroite mais juste de l'actualité, c'est celle du Conseil national économique français (« Journal officiel de la République française », 18 août 1936) : « Un film d'actualités est

¹ Le juge a interdit au photographe de livrer au public la vue prise par cinématographie d'une sortie de messe, à partir du moment où la défense en avait été faite par les personnes représentées. (Narbonne, 4. III. 1905.)

² Ufita 1932, p. 472.

un film dont la durée de projection n'excède pas 3 minutes et qui représente des faits ou des éléments récents s'étant produits sans aucune mise en scène ni intervention d'acteurs ou de figurants, depuis moins de 2 mois avant la projection en public si le film a été réalisé en Europe, depuis moins de 4 mois si le film a été réalisé hors d'Europe ».

Il est à remarquer que, le plus souvent, la publicité donnée à un personnage ou à une œuvre, loin de leur nuire, leur est au contraire favorable. L'actualité peut contribuer à créer une célébrité, une réputation, à faire remarquer certaines manifestations qui, sans elle, resteraient inconnues. L'actualité, sans en avoir le but exprès, peut être une sorte de réclame, de propagande, favorable au sujet filmé, ce qui explique la rareté des conflits.

Documentaires

Nous savons que les actualités bénéficient de la protection accordée aux photos et non de celle donnée à l'œuvre cinématographique, car elles ne constituent pas par elles-mêmes une création de l'esprit. Pour le film documentaire, la question est beaucoup plus complexe. Le documentaire, en effet, se borne le plus souvent à reproduire des scènes de la nature ou de la vie humaine ; cependant, l'opérateur de prises de vues cherche à les photographier d'une manière originale, en disposant les sujets de telle façon qu'ils représentent une œuvre d'art, la manifestation d'une volonté intelligente. Dès lors, quelle protection accorder au film documentaire ? Nous penchons pour la protection des œuvres cinématographiques. Dans l'actualité, le cinéaste photographie ce qu'il voit passer sans chercher un « arrangement » ; dans le documentaire, au contraire, il prend la peine de photographier au mieux, choisissant ses sujets, en les présentant sous leur jour le plus favorable, et dans le montage du film, il cherchera à créer un effet d'ensemble, une œuvre réellement artistique, procédant comme un directeur artistique à l'égard d'un film dramatique ; nous pensons, en exposant cette théorie, au film

tourné par Mittelholzer lors de son raid africain, aux films nombreux qui expliquent la vie des animaux, etc., etc.¹.

Nous pourrions paraître n'admettre comme auteur du film documentaire que le photographe seul. C'est en effet ce qui se passe dans la majorité des cas. Toutefois, si un autre collaborateur entre en jeu et que le photographe soit réduit à un rôle purement mécanique, c'est cet autre collaborateur qui sera auteur. Cette théorie nous est inspirée par l'affaire Doyen dont on a beaucoup parlé en son temps et qui a été jugée comme suit, devant le tribunal de la Seine, le 10 février 1905 : « Les épreuves cinématographiques reproduisant des opérations pratiquées par un chirurgien (le Dr Doyen) sont des œuvres d'art protégées par la loi sur le droit d'auteur, le film qui en est fait appartient à l'opérateur qui les a ordonnées et composées et non au photographe qui les a tournées ».

Nous avons déjà remarqué en parlant des actualités que le Bureau de Berne, dans ses travaux préparatoires à la conférence de Bruxelles, semble confondre à propos de l'art. 14 al. 3, documentaire et actualités. Ces travaux ne prononcent nulle part, ni au sujet de l'art. 14, ni au sujet des art. 2 et 3 le mot documentaire, mais seulement et vaguement de « succession de phénomènes donnés par la nature ou par la vie sociale ». On ne sait pas très bien, d'après une telle proposition, si le Bureau considère le documentaire comme une création originale ou un film d'actualités. Il est cependant facile d'admettre que, le documentaire demandant un travail de l'esprit, le Bureau le considère comme ayant droit à la même protection juridique que le film dramatique.

¹ La Convention de Berne révisée à Rome ne parle pas expressément de la protection des documentaires ; toutefois par la transformation de l'art. 14 qui supprime les mots « par des dispositifs de la mise en scène ou les combinaisons des incidents représentés » on peut admettre que les films documentaires sont assimilés, quant à leur protection, aux films dramatiques.

CHAPITRE VI

Le titre de l'œuvre cinématographique

La question du titre de l'œuvre cinématographique pourrait rentrer dans les généralités du droit d'auteur. Elle mérite de retenir notre attention dans ce travail d'autant plus que la jurisprudence est assez fournie sur ce point.

Deux questions principales se posent :

1. Le titre est-il une création originale, c'est-à-dire est-il susceptible de protection pour lui-même ou fait-il un tout avec l'œuvre ?
2. Le titre est-il protégé par le droit d'auteur ou en tant que marque ?

**Le titre est-il une création originale,
c'est-à-dire est-il susceptible de protection pour lui-même
ou fait-il un tout avec l'œuvre ?**

Tout ce qui touche au titre paraît assez peu clair. Pour expliquer leurs théories, les auteurs ont souvent essayé de distinguer entre titre banal et titre original, entre titre générique et titre spécifique. Est-il nécessaire d'expliquer ces termes ? Banal : dont chacun peut avoir l'idée, d'un usage courant (ex. : « L'orage ») ; original : qui fait preuve d'une activité créatrice (ex. : « Quai des brumes ») ; générique : qui indique la catégorie à laquelle appartient l'œuvre (par ex. : actualité, documentaire, film dramatique, historique, dessin animé) ou d'une façon plus particulière, un titre qui, tout en indiquant un sujet spécial implique la catégorie à laquelle il appartient (par ex. : « Marie-Antoinette », dressage des pigeons voyageurs, visions de la guerre d'Espagne) ; et enfin spécifique : qui indique la qualité distinctive (par ex. : « Napoléon », « La reine Christine »). Ces distinctions ne se

couvrent pas nécessairement : un titre banal n'est pas nécessairement générique (ex. : Belle étoile) ; un titre spécifique manque généralement d'originalité (ex. : La vie sous-marine).

De ces quatre catégories, seul le titre original est susceptible de protection, parce qu'il révèle un travail de l'esprit et sort ainsi du domaine public. A l'appui de cette affirmation, nous citerons l'affaire du film « Le feu 1914-1918 » (Barbusse c. Société productrice du film) jugée devant le tribunal de la Seine le 10 janvier 1928. Voici le résumé de ce jugement tel qu'on le trouve dans le « Droit d'Auteur » de 1929, page 117 : « Un auteur est mal venu à revendiquer la propriété privative d'un titre générique nécessaire ou d'un titre banal, et n'est bien fondé à le faire que s'il entend faire respecter un titre original ou imaginé par lui. Spécialement le titre « Le feu » employé pour une œuvre littéraire sur la guerre n'est pas un titre de fantaisie, original ; c'est le terme français employé depuis longtemps pour désigner la guerre, le combat, les différentes phases d'une lutte entre les peuples. L'emploi du même titre et sous-titre « Le feu 1914-1918 » pour désigner un film ne constitue pas, dès lors, une usurpation, puisque ce titre lui-même ne peut constituer une propriété artistique particulière, protégée par la loi de 1773 ; il ne constitue pas davantage un quasi-délit, un acte de concurrence déloyale, permettant une confusion entre les deux œuvres, le livre et le film ». Dans cette espèce, le titre est considéré comme générique, donc comme non susceptible de droits privatifs.

Ce « feu » est un exemple parmi bien d'autres de ce qu'il faut entendre par un titre qui n'est pas original. Que faut-il donc pour qu'un titre le soit ? Il n'y a pour décider, aucun critère. Une jurisprudence constante ne pourra jamais s'établir sur un sujet qui manque de fondement. Autant de titres, autant d'avis, et même pour chaque titre les avis sont contradictoires. On a essayé de dire qu'un titre composé d'un seul mot, ou de peu de mots, a peu de chance d'être original et d'être protégé. Est-ce à dire alors que seuls les longs titres seront couverts par la loi ? Certainement pas. On a dit encore que le titre devient original par le succès qu'il remporte : « J'estime, a soutenu Ed. Rostand, qu'un titre, si banal qu'il

soit, devient la propriété de l'auteur quand il a été consacré par un succès tel que le tiers qui en fait usage prouve qu'il tient à donner le change et à bénéficier d'une confusion. Qui-conque appellerait une œuvre « Les misérables » voudrait évidemment profiter d'une gloire déjà faite ». Nous nous permettons de faire une objection à cet avis de Rostand : il confond titre et œuvre, c'est l'œuvre qui a du succès et non le titre ; ce dernier ne sert qu'à désigner, à individualiser l'œuvre et jouit par contre-coup de la renommée de celle-ci.

Cette remarque amène tout naturellement la constatation que le titre n'existe pas par lui-même, mais seulement en fonction de l'œuvre. Dans ce sens, la Cour d'Appel de Milan, le 23 avril 1914, dit ce qui suit : « La loi protège le titre non pas parce qu'il représente à lui seul une création originale ou un produit de l'esprit, mais parce qu'il sert à identifier l'œuvre et à éviter des confusions ». Il est inutile, à notre avis, de chercher à savoir si un titre doit être original ou banal, spécifique ou générique, pour être protégé ; ce qu'il faut savoir, c'est si l'œuvre elle-même est protégée ou susceptible de l'être ; le titre est ainsi envisagé comme un accessoire qui suit le sort du principal. Son but est généralement de donner une idée du contenu de l'œuvre d'une façon aussi originale et attirante que possible, mais tout en restant intimement lié à elle. Le titre est un produit de l'esprit, tout comme les idées contenues dans l'œuvre. Cela admis, il n'est plus possible d'envisager le titre comme une œuvre sui generis ; il est en quelque sorte protégé « par ricochet ».

Le titre est-il protégé par le droit d'auteur ou en tant que marque ?

Plusieurs auteurs, Meignen¹, Vaunois, Geoffroy et Darras², et tout particulièrement Pouillet, ont voulu voir dans le titre quelque chose de semblable à une marque ou à une enseigne. Voici les propres paroles de Pouillet³ : « Nous n'hésitons pas à reconnaître que le titre en lui-même, considéré isolé-

¹ P. 29.

² Cf. Mayer p. 159.

³ Traité des marques de fabrique, No 631.

ment, ne constitue pas une propriété littéraire ; c'est plutôt une enseigne, une marque de fabrique ; c'est la dénomination de la marchandise, s'il est possible d'employer de pareilles expressions pour désigner des ouvrages de littérature. En copiant le titre, on ne s'approprie pas l'œuvre elle-même, on détourne seulement les acheteurs qu'elle attirait et qui s'adressaient à elle, c'est-à-dire qu'on commet un acte de concurrence déloyale ».

Analysons cette opinion. Pouillet paraît avoir raison lorsqu'il dit qu'en cas de concurrence déloyale, le titre est indépendant de l'œuvre ; en effet, on peut s'approprier un titre pour le mettre en rapport avec une autre œuvre ; cette appropriation ne signifie pas que le titre existe par lui-même, ce n'est pas une preuve qu'il puisse jouir d'une protection indépendante.

Quant à assimiler le titre à une enseigne, à une marque ou même à une « sorte de marque », il y a là une grave erreur, nous semble-t-il. Une marque est une indication de provenance, elle désigne le fabricant d'un produit industriel, d'une chose corporelle ; l'enseigne est le signe distinctif d'un établissement de commerce ; « Ufa » est à la fois une marque et une enseigne ; on dit « la maison productrice de films Ufa » comme on dit « un film Ufa » ; mais « Ufa » n'est pas le titre d'un film. Le titre, au contraire de la marque, indique un produit de l'esprit, une chose incorporelle. De plus, une marque peut être enregistrée, ce qui n'est pas le cas pour le titre. Pouillet, en écrivant son traité, ne pensait évidemment pas au cinéma, mais ce que nous en disons vaut tout autant pour un roman, une pièce de théâtre, etc. Toutefois, l'opinion de Pouillet semble avoir encore des échos aujourd'hui puisque « The Author » (automne 1937) relève que la jurisprudence anglaise envisage le titre comme participant de la nature d'une marque.

Nous avons dit que Pouillet a voulu voir dans l'appropriation illégitime d'un titre, un acte de concurrence déloyale. Dans ce sens, le tribunal de la Seine a jugé le 24 janvier 1917, à propos du titre « La Gueuse » (considéré comme banal) que le titre n'est pas un produit de l'esprit auquel s'appliquent les lois de protection littéraire et artistique, mais

que l'auteur n'en a pas moins le droit de s'opposer à toute usurpation qui constituerait un acte de concurrence illicite. Nous sommes d'accord avec cette proposition, car il y a bien dans cette appropriation l'idée de vouloir s'assurer un succès facile grâce à une réputation déjà faite, et sans scrupule de nuire à autrui. Toutefois, du moment que nous dénions au titre le caractère de marque ou d'enseigne, nous estimons que tout ce qui touche au titre peut très bien être réglé par le droit d'auteur, puisque le titre est un accessoire, une partie intégrante de l'œuvre elle-même. Les art. 26 et 27 de la loi fédérale contiennent un principe général qui s'applique fort bien à ce que nous disons : « La reproduction manifestement abusive n'est pas autorisée ». Remarquons encore que, pour qu'il y ait usurpation de titre, il n'est pas nécessaire que le titre soit employé tel quel, il suffit qu'il y ait possibilité de confusion pour un profane.

En résumé, nous admettons que *le titre est protégé par le droit d'auteur* et qu'il ne doit pas être considéré comme *une marque*.

La contrefaçon du titre

En ce qui concerne la seule question de contrefaçon du titre, (« *Mercure de France* » 15 octobre 1931) Bastier distingue entre titres d'une même catégorie (par exemple de romans) et titres de catégories différentes (par exemple roman et film). En cas de conflit, il conseille de juger dans le premier cas, d'après la priorité d'emploi, dans le second cas, en considérant si le titre est ou non une création de l'esprit. Cette distinction n'est pas mauvaise, cependant Bastier ne semble pas prendre en considération la mauvaise foi possible. Peut-on vraiment interdire l'emploi d'un titre à un auteur de bonne foi alors qu'il ignorait que ce titre était déjà celui d'une œuvre célèbre, peut-être dans un autre pays ou dans une autre langue ? Et pourquoi le titre est-il envisagé comme une création de l'esprit seulement dans le second cas ?

En matière cinématographique, il n'est pas nécessaire qu'un film soit doté du titre d'un autre film pour qu'il y ait

usurpation ; le plus souvent l'usurpateur attribue à un film le titre d'une œuvre littéraire à succès pour laisser croire à une adaptation de cette œuvre et induire ainsi le public en erreur. Il a été jugé par le tribunal de Commerce de la Seine, le 27 décembre 1906, que c'est à tort qu'un tiers fait usage pour ses productions cinématographiques du titre d'un drame à succès, « Les deux gosses », encore que les productions cinématographiques n'aient aucun rapport avec l'ouvrage dont le titre est usurpé. Dans le même sens, un arrêt du tribunal de la Seine, 5 novembre 1910, affaire Féval c. Gaumont, au sujet du film « Le Fils de Lagardère ».

En reprenant l'affaire « Le feu 1914-1918 » citée plus haut, nous ne pouvons nous empêcher de croire, malgré l'appréciation du tribunal, que la société de production ait voulu profiter du renom créé autour de l'œuvre de Barbusse pour assurer le succès de son film. Si le fait pouvait être prouvé, il y aurait là un cas de contrefaçon de titre.

La contrefaçon étant établie, ce délit tombe sous le coup de dispositions pénales. C'est ce que le tribunal de Châlons s/Saône a exposé en ces termes le 25 mars 1935 : « Le titre d'un film cinématographique est la propriété exclusive de l'auteur du film et de ses concessionnaires. L'emploi de ce titre, même légèrement modifié, par l'auteur d'une production cinématographique nouvelle et sans valeur, dans le dessein évident de profiter de la publicité faite autour du film originaire, constitue une contrefaçon tombant sous le coup du code pénal ».

Dépôt du titre

Bastier, dans un article du « Mercure de France » du 15 novembre 1931, exprime l'idée d'un dépôt des titres, idée qui nous semble très recommandable et qui est en accord avec la théorie de la priorité d'emploi¹. Puisqu'on dépose des marques de fabrique, on pourrait tout aussi bien déposer des titres et éviter ainsi de nombreux conflits. Bastier pro-

¹ V. *supra* p. 70.

pose de déposer le titre seulement au moment de la publication de l'œuvre, pour empêcher les auteurs d'abuser de l'avantage qui leur serait conféré en faisant une thésaurisation de titres.

Pour le film, nous proposerions, par analogie, un dépôt au moment de la première représentation publique, par exemple. De cette façon les maisons productrices ne pourraient plus se nuire les unes aux autres.

Avis du Tribunal fédéral et du Bureau international de Berne

Il existe des lois (roumaine, portugaise, turque) contenant des dispositions au sujet du titre. Notre loi fédérale ne mentionne pas ce point, mais la jurisprudence a eu à trancher quelques cas. Si ces cas n'ont pas trait au titre de films, il est cependant facile d'imaginer, d'après ce que nous allons relater, comment le Tribunal fédéral jugerait un conflit qui s'élèverait sur cette question.

Un arrêt du Tribunal fédéral du 10 février 1900, se basant sur une jurisprudence antérieure (17. 155, 21. 161, 24. 2. 714) dit ce qui suit dans l'affaire Burckhardt c. Correvon : « Il y a lieu d'admettre que le titre d'un ouvrage ne constitue pas une propriété littéraire, un objet du droit d'auteur, et qu'il ne peut, par conséquent, être mis au bénéfice des dispositions de la loi spéciale sur la protection de la propriété littéraire, mais que le titre d'un ouvrage est simplement une désignation, une marque distinctive, qui est protégée, à défaut de loi spéciale, par les règles générales du droit sur la concurrence déloyale ». Cet arrêt dit encore plus loin : « Pour que l'auteur et l'éditeur d'un ouvrage puissent posséder un pareil droit individuel et privatif au titre d'un livre, il faut toutefois que ce titre présente un caractère particulier, original (*eigenartig*), et ne se borne pas à désigner en la forme usuelle et d'une manière générale le sujet traité ou la nature de la publication ».

Cette jurisprudence indique clairement que le Tribunal fédéral tend à protéger le titre non pas par les dispositions

concernant le droit d'auteur, mais par celles interdisant la concurrence déloyale. Nous avons exprimé plus haut notre opinion à ce sujet et nous sommes heureux de constater que dans un arrêt très récent notre autorité judiciaire supérieure a changé d'avis (« Journal des Tribunaux » 1938, p. 557). Actuellement le Tribunal fédéral suivant le courant moderne de la doctrine et de la législation étrangère, admet que le titre puisse être « une création de l'esprit ayant un « cachet original ». Il est facile de déduire de cette opinion nouvelle que le titre est susceptible de la protection du droit d'auteur.

Le Bureau de Berne, s'abstenant de prendre parti soit pour la protection par la seule concurrence déloyale, soit par le seul droit d'auteur, prend une position intermédiaire. Voici ce qu'il dit dans les travaux préparatoires à la Conférence de Bruxelles :

« Le titre d'une œuvre fait partie de l'œuvre et participe donc à la protection accordée à celle-ci. Rarement on l'envisagera pour lui-même, comme une œuvre littéraire et artistique devant être protégée indépendamment de tout risque de confusion... Et pourtant, il faudra qu'il soit protégé, parce qu'il a une grande importance pour l'utilisation de l'œuvre à laquelle il s'applique. La protection du titre devra s'inspirer des principes qui régissent la répression de la concurrence déloyale, même si cette protection, *connexe avec celle du droit d'auteur*, est, pour ce motif, instituée par la Convention de Berne. »

CHAPITRE VII

La contrefaçon en matière cinématographique

Pour bien comprendre ce qu'est la contrefaçon en matière cinématographique, il faut *distinguer entre l'idée et la forme*, et savoir que l'idée fait partie du domaine public, c'est-à-dire appartient à chacun, alors que la forme seule a un caractère individuel. C'est la manière personnelle de représenter une idée. Grâce à la forme, l'idée porte l'empreinte de l'artiste. Au point de vue juridique, la forme seule compte et c'est sur elle que reposent toutes les questions relatives à la contrefaçon. Un arrêt de la Cour de Cassation française du 27 juin 1910 (affaire Courteline c. Société Pathé) établit clairement la distinction : « D'une part, l'aventure qui fait le sujet de « Bourbouroche » a été empruntée par son auteur et par celui de la pantomime « Ta femme nous trompe » au fond commun du théâtre et du roman ; d'autre part, il existe de notables différences entre les scènes. Il n'y a donc pas de contrefaçon ». Dans le même sens, voici l'avis du tribunal de la Seine en 1933 : « L'effort créateur de l'auteur d'une œuvre littéraire ou musicale ne peut être protégé que dans sa forme et dans ses éléments qui marquent la physionomie particulière de son œuvre, sa personnalité et son originalité ; l'idée et le sujet échappent au contraire à toute appropriation. En conséquence n'est pas un plagiat la transposition dans un film sonore du sujet d'une œuvre dramatique, alors que, d'une part, l'art cinématographique a des exigences et un génie propres, profondément différents de l'art dramatique et que, d'autre part, l'action n'est pas située sur le même plan, ni traitée sur le même pied ».

Lion, dans son ouvrage « Die kinematographische Bearbeitung von Schriftwerken »¹, dit avec raison que la contre-

¹ Ufita 1929, p. 615.

façon d'une œuvre littéraire par une œuvre de la cinématographie n'est pas le remploi exact de l'une par l'autre, mais l'emploi des mêmes personnages, types, rapports, situations, etc., qui donne au film une ressemblance criante avec l'œuvre littéraire.

Il existe différents genres de contrefaçon cinématographique. Il y a d'abord la contrefaçon d'un film par un autre film, puis la contrefaçon d'une œuvre d'art quelconque, littéraire, sculpturale, picturale, etc., par la cinématographie, et encore la contrefaçon de la cinématographie par une autre œuvre d'art. Dans le premier cas, il peut y avoir contrefaçon absolue ou partielle. La contrefaçon absolue est un cas assez rare, elle suppose une copie frauduleuse du négatif ou un contre-typage, c'est-à-dire un refilmage du positif, ou encore un montage en tous points identique au film original. La contrefaçon partielle est la plus courante, c'est l'imitation d'une œuvre cinématographique en ce qu'elle a d'original : son plan, sa forme, sa mise en scène, le jeu des acteurs, le titre, etc., etc. Il n'est pas nécessaire que l'imitation soit servile, il suffit d'une inspiration facilement reconnaissable de l'œuvre première. Il peut aussi y avoir imitation totale d'une partie de l'œuvre. De plus, il ne suffit pas d'une simple ressemblance fortuite pour accuser un auteur de contrefaçon, il faut prouver l'intention de profiter d'un travail déjà fait, ou de se parer des plumes du paon.

L'intention de nuire, le préjudice causé, ne sont pas des éléments essentiels de la contrefaçon ; un plagiaire peut parfaitement faire une certaine réclame à l'auteur originaire, il n'en reste pas moins un contrefacteur¹.

Il paraît même que la confusion n'est pas une condition essentielle pour l'existence de la contrefaçon. C'est ce qu'a jugé la Cour de Paris, le 22 novembre 1919, en revenant sur le principe qui était à la base du jugement de l'affaire Luc

¹ Différence entre contrefaçon et plagiat :
contrefaçon = imitation sensible ;
plagiat = imitation partielle ou plutôt déguisée des éléments qui font l'originalité d'une œuvre.

Olivier Merson au sujet du tableau « Le repos en Egypte » qui avait inspiré le film « La vie du Christ ». Il suffit donc, pour qu'il y ait usurpation, d'un emprunt à l'œuvre originale, sans le consentement de son auteur.

Un cas du même genre que cette affaire Merson, resté célèbre dans les annales du droit d'auteur, est celui d'Etcheverry, au sujet de son tableau « Le vertige », dont le sujet a soi-disant été reproduit par une production de l'Italia Film (Seine, 3 déc. 1913). Voici, au sujet de la contrefaçon, les considérants du tribunal : « Le fait de reproduire sur un film, sans autorisation, une œuvre artistique qu'un autre a faite sienne, en donnant à une idée qui appartenait à tous un caractère personnel tel qu'on ne puisse se méprendre et que le nom de l'auteur vienne immédiatement à l'esprit, constitue une contrefaçon punie par la loi au même titre que l'imitation par un autre procédé. » — Après avoir bien examiné les qualités des deux œuvres en présence, le tribunal a décidé que, d'après sa théorie de la contrefaçon, il n'y avait pas, dans le cas présent, un tel délit. Nous notons encore dans la jurisprudence française (Tribunal Seine, 6 mai 1925) l'affaire Delaval contre Consortium cinéma : Le tribunal a reconnu un cas de contrefaçon dans la reproduction d'un monument par la cinématographie sans le consentement de l'architecte. Dans le même sens, un arrêt du tribunal de la Seine, du 14 décembre 1933 : « La reproduction, dans un film cinématographique, d'une villa de style basque-espagnol, sans l'autorisation de l'architecte qui l'a construite, porte atteinte au droit de propriété de ce dernier. »

Dans tous ces cas — il est à peine besoin de le relever — le cinéma a contrefait d'autres œuvres d'art. Mais le contraire peut aussi se produire. C'est ainsi que le Kammergericht de Berlin a jugé le 19 décembre 1932, que l'auteur du roman policier « Indizien » n'a pas le droit de représenter sur la couverture de son livre une scène du film « Hélène Willfür ». L'œuvre cinématographique étant une œuvre d'art très complexe, qui doit contenir beaucoup d'originalité pour avoir du succès, il va sans dire qu'elle court le danger d'inspirer les formes simples de l'art : musique, peinture, etc., ou même des activités commerciales, puisque nous avons vu

dans un autre chapitre que le film de *Blanche-Neige* a inspiré des fabricants de vêtements¹.

En matière de marques de fabrique, on peut parfois se défendre de la contrefaçon en invoquant le fait que le nom ou la marque est employé dans une catégorie d'industrie tout à fait différente ; en matière artistique, les différentes branches de l'art sont solidaires, et la pratique indique que l'on ne peut impunément s'inspirer de l'une pour travailler dans l'autre.

La détermination de l'auteur de l'œuvre originale et la distinction entre le droit moral et le droit pécuniaire ont une importance considérable dans les cas de contrefaçon. Nous avons admis que l'auteur de l'œuvre cinématographique est le producteur à titre dérivé. Dans les cas de contrefaçon totale, il n'y a pas de doute que c'est lui seul qui défendra le film, mais dans le cas de contrefaçon partielle, et surtout lors d'une contrefaçon d'un élément de l'œuvre (scénario, décor, jeu), le producteur sera-t-il autorisé à défendre cet élément ou devra-t-il laisser ce soin à l'intéressé seul ? Nous avons dit que le producteur est en quelque sorte le représentant des collaborateurs à l'égard des tiers, c'est donc lui qui se chargera de défendre les intérêts des auteurs originaires lésés du film. Toutefois, il ne peut se charger seul de cette entreprise s'il n'entre en jeu qu'une question de droit moral qui ne peut nuire au côté pécuniaire de la production ; il doit avoir l'autorisation du collaborateur lésé, mais celui-ci est en droit d'exercer lui-même une action en réparation pour tort moral.

Nous parlons dans un chapitre spécial du titre et de sa contrefaçon, nous ne revenons donc pas sur ce sujet.

¹ V. *supra*, p. 30.

CHAPITRE VIII

Durée de la protection de l'œuvre cinématographique

Il est bon de distinguer ici de nouveau entre droit pécuniaire et droit moral. Celui-ci est perpétuel, celui-là est temporaire. (Dans ce sens, Gsell « Der Schutz der Titel von Geisteswerken »)¹. D'après notre loi fédérale, art. 36, le droit d'auteur (il faut entendre par là le seul côté pécuniaire du droit d'auteur) dure pendant la vie de l'auteur et jusque 30 ans après sa mort. Ceci vaut pour les œuvres dont l'auteur est unique. L'art. 39 prévoit le cas d'une pluralité d'auteurs et calcule les 30 ans depuis la mort du dernier des collaborateurs. (Notons que la Convention prévoit une durée de 50 ans post mortem.) Lequel de ces deux articles allons-nous choisir pour l'œuvre cinématographique ?

Nous avons décidé² de considérer le producteur comme un auteur dérivé de l'œuvre cinématographique, comme un administrateur des intérêts des participants ; il semble donc, en bonne logique, qu'il faille calculer le délai de durée d'après lui. Mais, n'oublions pas que le producteur est généralement une personne morale. Celle-ci a, le plus souvent, une durée indéterminée, elle peut donc exister un nombre d'années beaucoup plus considérable que celui que comporte une vie humaine ; faudra-t-il dès lors attendre la mort de cette personne morale, c'est-à-dire sa dissolution, pour calculer le délai de protection du film ? Ce n'est certainement pas là le but de notre loi et nous devons reconnaître qu'un tel système est loin d'être recommandable. Le « Droit d'Auteur » (1915, p. 93) fait remarquer combien les avis diffèrent au sujet du droit d'auteur en ce qui concerne la personne

¹ P. 117.

² V. *supra* p. 39.

morale : Huard considère qu'un être moral peut être seulement concessionnaire et non titulaire des droits de reproduction ; il indique, comme base, la vie des auteurs véritables. Copper calcule le droit sur la vie du mandataire régulier qui exerce les actions de l'être juridique. La doctrine et les tribunaux ont proclamé la propriété de l'Etat sans limite de durée. Pour ce qui est des sociétés civiles et commerciales, la théorie recommande la vie de la société et 50 ans post mortem.

Reste l'application de l'art. 39 : attendre la mort du dernier collaborateur pour le calcul de la durée de protection. Ce système a été employé pour des opéras, et la jurisprudence nous donne comme exemple l'affaire *Donizetti*¹. De *Sanctis*² prend comme base la vie soit de l'adaptateur, soit de l'auteur du film si celui-ci est une création originale, soit enfin celle du dernier des collaborateurs. Mais on imagine facilement les complications qu'un tel système entraînerait dans l'industrie cinématographique. Il faudrait considérer d'abord chaque cas d'espèce pour savoir quels sont les véritables auteurs ; ensuite il faudrait établir pour chaque production cinématographique une liste indiquant la mort de chaque participant, jusqu'au dernier qui, enfin, déterminerait l'initium des 30 ans. Quand on pense qu'il peut y avoir pour un seul film des centaines, si ce n'est des milliers d'auteurs, on se rend compte que ce système n'est pas plus applicable que le précédent.

Et pourtant, il faut absolument que l'œuvre cinématographique soit protégée. Il tend à s'introduire dans la législation internationale un système moderne que nous proposons d'appliquer par analogie : c'est la prise en considération non pas des auteurs de l'œuvre, mais de l'œuvre elle-même. L'art. 4 de la Convention de Berne révisée à Rome en 1928 prend en considération, pour la protection de l'œuvre, la nationalité de l'œuvre elle-même plutôt que celle de son auteur, c'est-à-dire le lieu de première publication. Il nous semble qu'il est de même possible, vu les difficultés qui s'attachent

¹ D. A. 1907, p. 22.

² P. 9.

à l'œuvre cinématographique, de considérer celle-ci pour elle-même et de calculer la durée de sa protection d'après sa « publication » au sens propre du mot, c'est-à-dire depuis sa première représentation en public. Ce système ne semble pas avoir encore beaucoup d'adeptes : Mayer¹, toutefois, y a songé, et les Allemands, avec leur sens pratique bien connu, n'ont pas négligé une telle simplification. Koehne dans un article (Ufita 1931, p. 472) traitant du projet de loi sur le droit cinématographique allemand, s'exprime en ces termes : « Quant à la durée de protection, le début ne se fixe pas depuis la mort du dernier auteur, mais depuis la première publication de l'œuvre, et, dans le cas où cette publication n'a pas eu lieu, depuis la production de la première épreuve susceptible d'emploi. » Dans le cas où la première publication aurait eu lieu simultanément dans plusieurs pays unionistes, nous pensons que c'est la loi la plus favorable à l'œuvre cinématographique qui l'emportera, et dans le cas de publication simultanée dans les pays unionistes et non-unionistes, que c'est à la loi du pays unioniste à décider.

Le Bureau de l'Union propose une durée spéciale de protection pour les œuvres cinématographiques². Les œuvres d'actualités, les documentaires, dit-il, qui peuvent avoir un intérêt historique ou scientifique, méritent bien une protection de 20 ou 30 ans, mais les films dramatiques, sujets plus que toute autre œuvre aux progrès de la technique, aux variations de la mode et des goûts du public, n'exigeraient pas une protection aussi longue. Cette remarque paraît juste au premier abord, mais nous ne pouvons l'approuver pleinement. Nous avons admis que l'actualité est protégée au même titre que la photographie ; la voilà donc exclue de toute protection semblable à celle du film — ceci pour autant que les photographies jouissent d'une durée de protection différente de celle d'autres œuvres, ce qui n'est pas le cas en Suisse. Quant au film dramatique, nous en faisons une œuvre d'art sui generis, qui jouit des mêmes droits que n'importe quelle

¹ P. 136.

² Cf. Mayer, p. 135 s.

production d'une autre branche de l'art ; il faut donc lui reconnaître la protection générale de 30 ou 50 ans post mortem, selon que l'on se place sur le terrain national ou conventionnel international.

Est-il juste de prendre en considération les variations de la mode et des goûts du public pour l'œuvre cinématographique plus que pour une autre œuvre d'art ? On peut fort bien imaginer qu'une œuvre cinématographique historique, par exemple, reste « classique » et qu'une œuvre de peinture soit l'objet d'un engouement passager. Le critère du Bureau nous paraît bien incertain. S'il prenait en considération uniquement les améliorations techniques de la cinématographie, nous pourrions plus facilement nous déclarer d'accord avec lui.

CHAPITRE IX

La nationalité de l'œuvre cinématographique

Cette question est certainement une des plus délicates que l'on puisse rencontrer en matière de droit cinématographique, et nous ne pouvons que constater combien il est encore nécessaire de travailler la législation internationale pour arriver à un résultat satisfaisant.

Il y a deux manières d'envisager la nationalité de l'œuvre cinématographique... On peut se placer au point de vue général et moderne qui admet que c'est l'œuvre elle-même qui détermine sa propre nationalité, ou au point de vue ancien qui suppose que l'auteur donne sa nationalité à son œuvre, opinion que nous proposerons d'envisager comme une exception à la tendance moderne.

L'œuvre détermine sa propre nationalité

Nous avons déjà dit, au sujet de la durée de la protection, que la nationalité de l'œuvre dépend non pas de son auteur, mais plutôt d'elle-même. C'est un principe que l'on trouve dans la Convention internationale à l'art. 4 al. 3, ainsi que dans notre loi fédérale en ces termes (art. 6, al. 1, ch. 2): « Sont protégées les œuvres d'auteurs étrangers éditées pour la première fois en Suisse ». Notre loi cherche à tenir compte de la Convention de Berne puisqu'elle prescrit en ce même art. 6, al. 3, que « les dispositions des traités internationaux demeurent réservées ».

En ce qui concerne les œuvres cinématographiques, on ne parle généralement pas d'édition, mais plutôt de publication ou de présentation au public. La Convention, art. 4 al. 4, dit que par œuvres publiées, il faut entendre les œuvres éditées. « Edition » est donc ici synonyme de « publication ».

Mais ce même alinéa déclare que la représentation n'est pas une publication. En effet, la publication est la multiplication des copies et leur mise à la disposition du public. Cependant, il est facile de considérer que, pour une œuvre cinématographique, les exemplaires n'ont qu'une maigre importance à l'égard du public ; une copie de film n'est pas mise sur le grand marché, c'est un objet de transactions entre spécialistes. Ce qui importe donc pour la cinématographie, c'est que l'œuvre soit « présentée » au public et c'est cette présentation qui, à notre avis, correspond juridiquement à l'édition d'une œuvre littéraire ou musicale. Le Tribunal fédéral a jugé (cf. « Journal des Tribunaux » 1937, p. 41), que pour un disque, le lieu de publication est celui de sa première audition. Vraisemblablement, le même Tribunal admettrait que le lieu de la première représentation d'une œuvre cinématographique constitue celui de sa publication, donc de son origine.

Ceci dit, peut-on admettre que le lieu de la présentation ou du moins de la première présentation au public détermine la nationalité de l'œuvre cinématographique ? En théorie tout au moins, il semble que oui. Mais comment réagit-on si l'on pose la question : Un film signé « Ufa », par exemple, et présenté pour la première fois à Paris, sera-t-il français ?

Ceci nous amène tout naturellement à parler de la seconde tendance citée plus haut.

La nationalité de l'auteur détermine celle de l'œuvre

La réponse à la question : un film « Ufa » présenté pour la première fois à Paris est-il français ? est à priori négative. Le film est allemand. Cette solution est empirique ; nous avouons ne pas lui trouver de justification juridique mais seulement une justification économique.

Si nous avons éliminé le producteur en tant que personne morale pour la durée de la protection, c'est justement en cette qualité qu'il va jouer un rôle pour la nationalité de l'œuvre cinématographique. Le producteur, généralement grosse société commerciale, personne morale, a un siège social

d'où il détermine la production et surtout d'où il la finance. Ce siège social établit non seulement le domicile, mais encore à notre avis la nationalité du producteur. Or, on sait que la production d'un film est toujours une très grosse entreprise, entraînant des risques énormes ; il est bien naturel dès lors, que la responsabilité, ou les bénéfices, soient attribués au producteur et en particulier que ce dernier voie son œuvre acquérir sa nationalité et jouir de la protection du droit d'auteur telle qu'elle est accordée dans son pays. Si l'on sait d'emblée qu'un film signé « Ufa » est allemand, qu'un autre signé « Paramount » est américain, bien des questions de droit se trouveront simplifiées, en particulier celle du for. Si quelqu'un a des raisons pour intenter une action à un producteur, il ne faut pas qu'il ait à rechercher le lieu de la première présentation publique pour intenter son action dans ce pays.

Avis du Bureau international de Berne

Ces questions, le Bureau de Berne se les est posées avant nous et a cherché à y répondre dans ses travaux préparatoires à la Conférence de Bruxelles. Voici ce qu'il dit au sujet de l'art. 4 : « La Convention, en considérant le lieu de la publication comme déterminant pour la nationalité de l'œuvre, avait principalement envisagé l'édition des œuvres littéraires par le moyen de l'imprimerie. Mais il n'y a aucune raison de ne pas assimiler à ce mode de publication l'enregistrement d'une œuvre sur un appareil destiné à la reproduction mécanique (disque de phonographe) ou sur une bande cinématographique. Le disque et le film sont des fixations de l'œuvre, celle-ci devant être portée à la connaissance du public par ces procédés aussi bien que par le livre ». Le Bureau se rallie à une proposition de la commission pour les œuvres cinématographiques au sujet de l'amendement de l'art. 4 al. 4 de la Convention, amendement qui parlerait « d'œuvres éditées sous la forme imprimée, phonographique, cinématographique, ou tout autre ». Il semble dès lors que

pour un film qui, comme nous l'avons admis, ne prend toute sa valeur que par sa présentation au public, il faille considérer une représentation comme une édition. Dans la suite de sa discussion, le Bureau ne paraît pas admettre une telle notion et s'élève même contre Goldbaum qui met sur le même pied la publication et la projection d'un film. Le Bureau dit en effet : « La projection cinématographique est une utilisation fugitive qui ne saurait entraîner des conséquences durables comme l'appartenance à l'Union ».

Conclusion

Quelles conclusions peut-on tirer de ce chapitre ? Nous remarquons que cette question de la nationalité de l'œuvre, et en particulier de l'œuvre cinématographique, n'a pas encore été approfondie, bien qu'elle mérite d'attirer l'attention des juristes et des congrès.

L'œuvre cinématographique, ayant par excellence une valeur internationale, il importe de trouver une solution qui tienne compte de ce fait. Ne pourrait-on faire un compromis entre la tendance moderne et la tendance ancienne, et admettre que l'œuvre cinématographique acquiert la nationalité de son auteur (producteur), mais que dans le cas assez rare où elle est présentée pour la première fois dans un pays étranger, elle jouit de la protection accordée dans ce pays ?

CONCLUSION

Nous nous sommes efforcés, au cours de cette étude, de relever et de traiter les questions nombreuses qui se posent au sujet du cinéma dans ses rapports avec le droit d'auteur. Hélas, nous n'avons pu que trop souvent constater combien les avis sont encore partagés et les opinions contradictoires.

La cinématographie est évidemment un art trop neuf pour être déjà soumise à des règles strictes comme le sont des institutions juridiques séculaires. Elle constitue un domaine trop spécial pour qu'il soit possible de lui appliquer même par analogie, des règles déjà existantes. Elle exige des règles particulières, un véritable « droit cinématographique ».

Beaucoup d'auteurs juridiques ont déjà fixé leur attention sur la cinématographie ; leurs ouvrages sont intéressants, ils expriment les différentes tendances qui se font jour actuellement. Des conférences, des congrès, des sociétés, ont également étudié les questions qui ont retenu notre attention, et cependant aucun résultat décisif n'a encore été atteint. C'est pourquoi nous souhaitons ardemment que le Congrès de Bruxelles soit en mesure de rallier les opinions les plus diverses et puisse ainsi triompher des difficultés que nous avons relevées au cours de ce modeste ouvrage. Il est urgent, en effet, de bien délimiter les droits et les obligations des participants à l'œuvre cinématographique et d'éclaircir, du point de vue juridique, les doutes qui planent encore sur le film.

Si nous avons réussi à mettre en évidence quelques-uns des points les plus troubles et quelques-uns des problèmes les plus urgents à résoudre, nous estimerons que notre apport au droit cinématographique aura atteint son but.

BIBLIOGRAPHIE

- Andritsky : *Die Rechtsstellung des Drehbuchautors.* Berlin und Leipzig, 1931.
- Cabrillac : *La protection de la personne de l'artiste et de l'écrivain.* Montpellier, 1926.
- Cahn-Speyer : *Leistungsschutz oder Urheberrecht des ausübenden Künstlers ?* (Ufita, Bd 4, Heft 4, Bd 5, Heft 4.)
- Colombo : *L'autore del film.* Milan, 1935.
- Devillez : *L'œuvre cinématographique et la propriété artistique.* Paris, 1928.
- Dienstag-Elster : *Handbuch des deutschen Theater- Film- Musik- und Artistenrecht.* Berlin, 1932.
- Erlanger : *Miturheberrecht an Schrift- Ton- und Bildwerken.* Tubingue, 1927.
- Fagg : *Urheberschaft und Urheberrecht am Film.* Berlin, 1928.
- Falco : *Le droit d'auteur et le film sonore dans la législation française.* Paris, 1930.
- Goldbaum : *Tonfilmrecht.* Berlin, 1929.
- de Gorguette-d'Argœuvre : *Le droit moral de l'auteur.* Paris, 1926.
- Holzherr : *Der Tonfilm in seinen Beziehungen zum Urheberrecht unter Berücksichtigung des deutschen und schweizerischen Rechtes.* Berne, 1934.
- Homburg : *Le droit d'interprétation des acteurs et des artistes-exécutants.* Paris, 1930.
- Lehmann : *Le droit de l'artiste sur son interprétation.* Paris, 1935.
- Maas Gesteranus : *Le droit moral de l'auteur dans la législation moderne.* Agen, 1932.
- Mayer : *Le droit d'auteur et le cinéma.* Paris, (1935 ?).
- Marotte : *De l'application des droits d'auteur et d'artiste aux œuvres cinématographiques et cinéphoniques.* Paris, 1930.
- Maugras et Guégan : *Le cinéma devant le droit.* (?) 1908.
- Meeüs : *Amusante Amérique.* Paris, 1938.

- Myers : (Bibliothèque de droit commercial) *La protection du droit d'auteur dans la jurisprudence française*. 1933.
- Gsell : *Der Schutz der Titel von Geisterwerken*. Zurich, 1930.
- Meignen et Dumoret : *Le code du cinéma*. Paris.
- Michaëlidès-Nouaros : *Le droit moral de l'auteur*. Paris, 1935.
- Olgiati : *Film sonoro e radiodiffusione nel diritto svizzero e nelle convenzioni dell'Unione per la protezione della proprietà letteraria ed artistica*. Bellinzona, 1937.
- Plaisant et Pichot : *La Conférence de Rome*. Paris, 1934.
- Pouillet : *Propriété intellectuelle*. Paris, 1879.
- id. *Marques de fabrique*. Paris, 1892.
- Ræber : *Das Filmrecht und die Frage seiner Reformbedürftigkeit*. Berlin, 1933.
- Ruszkowski : *L'œuvre cinématographique et les droits d'auteur*. Paris, 1936.
- de Sanctis : *Film sonoro e diritto d'autore*. Città di Castello, 1929.
- Schumann : *Die Urheberschaft am Tonfilm*. Leipzig, 1935.
- Tiranty : *La cinematografia e la legge*. Milan, 1921.
- Wöhler : *Der Filmleihvertrag zwischen Kinobesitzer und Filmverleiher nach schweizerischem und deutschem Recht*. Zurich, 1935.

Revuees et périodiques

Le Droit d'auteur.
Archiv für Urheber- Film- und Theaterrecht (Ufita).
Revue de droit civil.
Mercure de France.
Inter-Auteurs.
The Author.
Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire.
Inter-Films.
Geistiges Eigentum.
Journal officiel de la République française.
Tribune du droit d'auteur.
Bulletin olympique.

